И. ИОФФЕ

НОВЫЙ СТИЛЬ

ИЗОГИЗ
МОСКВА 1932 ЛЕНИНГРАД

И. ИОФФЕ

НОВЫЙ СТИЛЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
МОСКВА ☆ 1932 ☆ ЛЕНИНГРАД

21
ТИПОГРАФИЯ
ИМЕНИ
ИВ. ФЕДОРОВА
ОГИЗ
ЛЕНИНГРАД
ЗВЕНИГОРОДСКАЯ 11

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций ставит важнейшую задачу создания высокохудожественных произведений. Эта задача может быть успешно разрешена только при наличии творческих исканий и развертывании творческой дискуссии.

Предлагаемая вниманию читателя книга Иоффе „Новый стиль“ содержит ряд ошибочных и дискуссионных положений, но в то же время эта книга выдвигает чрезвычайно интересные и своевременные проблемы творческого метода и нового стиля.

Фронт изобразительных искусств страдает от недостатка марксистских теоретических работ, которые ставили бы творческие вопросы на конкретном изобразительном материале. Поэтому издательство и сочло не только возможным, но и необходимым издать книгу „Новый стиль“.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая работа не может быть рассмотрена изолированно от ранее опубликованного труда Иоффе „Культура и стиль“.

Книга „Культура и стиль“ Иоффе заняла в нашем искусствоведении особое место. Она была и остается до сих пор единственной систематической работой по синтетическому искусствознанию. Сложившаяся из курсов социологии искусства, читанных в Коммунистическом университете в 1923—26 гг., она ставила не только методологические задачи охвата мирового художественного наследия, но главным образом задачи конкретного анализа, которому и уделено 85% книги. Она несет в себе ошибки, характерные для этого периода в области искусства и литературы, хотя ряд выдвинутых положений являются несомненно прогрессивными, не только для того периода, но и в настоящее время не утратившими своей актуальности.

К десятилетию Октября книга была расценена как удар по формалистам на их собственной территории, так как впервые давался конкретный анализ художественных произведений в плане творческого метода, стиля на шедеврах мирового искусства, живописи, ли-

тературы, музыки. Но разгром формалистов сопровождался временной победой плехановцев и переверзевцев. Они, обходя молчанием основную часть книги, обрушились на теоретические главы, в которых немало ошибочных положений, явившихся результатом недостаточного освоения марксистско-ленинской теории. Борясь на два фронта — против голого технологизма-формализма и гуманизма-психологизма в определениях культуры, истории, искусства, Иоффе дает нечеткие, а часто и неверные формулировки, и, несмотря на стремление подойти вплотную к марксизму-ленинизму, нередко уклоняется к механицизму и философскому идеализму.

К сожалению критика, стоявшая в большинстве случаев на позициях меньшевиствующего идеализма, механицизма, литфронтовщины, не могла вскрыть ошибки Иоффе и тем самым помочь ему преодолеть их. Признавая, что Иоффе общественно наш, критика допускала цитатоедство, зачастую передергивания и объективно мешала перестройке.

Эта критика сваливала в одну кучу с ошибками правильные и ценные положения, как например, отрицание объективистического историзма, эмпиризма и эволюционизма, утверждение современности, как эпохи социалистической революции, в которой напряженно столкнулись вокруг борьбы пролетариата с буржуазией все силы истории, а не только последние достижения.

Но для нас практиков особый интерес представляет вскрытие ошибок конкретной части книги, где метод Иоффе обнаруживается в действии. И здесь бесспорно есть ряд чрезвычайно ценных, плодотворных анализов, делающих страницы книги интересными и значительными в нашей небогатой конкретными работами литературе

предмета. Но именно здесь, в конкретной части выступают со всей четкостью недостаточность метода книги, ее недиалектичность. Иоффе рассматривает стиль как целостное единство, а не как единство противоположностей, рассматривает формально-логически, а не диалектико-материалистически. Даже на первом этапе изучения искусства, на школьной скамье, такое понимание стиля, хотя и подкупает своей простотой, является безусловно недостаточным и неверным. Оно не дает основного движения стилей, их перехода-взаимосвязи и лишает почвы проблему истории стиля. Правда, в „Культура и стиль" намечались попытки понимания стиля, как противоречивой системы — но они могут быть рассмотрены только лишь как случайные, так как остались далеко неразвернутыми.

Новые работы, с которыми мы знакомились, показывают, что Иоффе переходит на диалектикоматериалистическое понимание стиля и соответствующий метод анализа. В этих работах выявляется стремление к определению стиля, как способа образного мышления, как процесса, а не как замкнутого мировоззрения, стремление к усилению гносеологического понимания стиля и т. д.

Что касается предложенной работы, то она, благодаря наличию у автора „изо-глаза", поднимает на большую теоретическую высоту практику сегодняшнего дня, в частности ИЗОРАМа, раскрывает гносеологические основы творческого метода и этим помогает осмыслить наш путь и укрепляет в поступательном движении. Она несомненно ставит целый ряд чрезвычайно актуальных для художников-практиков проблем и решает их на конкретном анализе. Сочетание приближающейся к марксизму-ленинизму теории и конкретного анализа и делают эту книгу

весьма нужной и своевременной. Нельзя считать все ее положения окончательными, выводы безошибочными, но при общей отсталости теории искусства, при неясности для многих художников основных проблем пролетарского искусства — книга дает богатый материал для здоровой дискуссии.

Следует указать, что хотя Иоффе, как видно, поставил себе только задачу раскрыть прогрессивные тенденции в практике ИЗОРАМа, он, однако, должен был со всей решительностью дать развернутую критику допущенных ошибок в разбираемых им работах.

Мы надеемся, что выход этой книжки даст повод к ожидаемой нами критике, которая поможет не только Иоффе и ИЗОРАМу, но и будет иметь огромное значение и для всего изофронта.

Говоря о критике, часто невольно вспоминаешь слова Гюго: „дайте мне свободу цитат и я любого автора возведу на эшафот". С этой стороны автора этой книжки очень нетрудно возвести на эшафот. Но пора и в искусствознании сочетать суровую бдительность к враждебным вылазкам и уклонам с большевистским вниманием к положительным исканиям и достижениям на путях марксистско-ленинской теории художественной культуры.

Бригада ИЗОРАМа:

М. Бродский,
Л. Каратеев
Б. Белозеров
В. Мейер

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Новый стиль, преодолевая упорное идейное сопротивление, наступает с побеждающей силой. Он перерабатывает речевые средства, язык всех искусств, разрушает их обособленное бытие, профессиональную замкнутость в своей специфике, разрывает границы жанров и стремится к монументальному синтетическому искусству.

Различные искусства, различными путями, неуклонно движутся к слиянию в единый умноженный и обогащенный язык социалистического человечества. Живопись одна из рек этого разлива, ЛенИЗОРАМ одна из струй этих рек.

Теория нового стиля здесь развернута на материале живописи и ИЗОРАМа, хотя теоретические положения относятся ко всему пролетарскому искусству. Эта работа, выросшая на конкретном разборе одного произведения, является только главой из синтетической теории искусства. Отсюда и фрагментарность, недоговоренность ряда поставленных проблем. ЛенИЗОРАМ взят как одна из наиболее показательных и органических линий движения пролетарского изобразительного искусства.

И здесь больше впереди, чем позади, больше тенденций, чем достижений. Но первые шаги сделаны, путь намечен, стиль осознан.

Автор рассматривает движущие силы, ведущие тенденции, а не ошибки и промахи, которые можно найти и в тематике и формах, в движении и композиции, которые сознает и сам ИЗОРАМ. Ни одно из произведений не может быть канонизировано, как непогрешимый образец. Все они только ранние поступательные моменты раскрывающегося стиля.

Это все еще примитивы, не овладевшие еще последовательно развернутым методом диалектического мышления, и видения, примитивы, полные отвлеченных синтетических образов и механистических противопоставлений, где общее является простым логизированием единичного, а следовательно снятием конкретной изобразительности, и единства драматического действия и движения. Но ведущим противоречие здесь, как в других произведениях пролетарского искусства, является диалектика материалистического мировоззрения, преодолевающее упорные пережитки эмпиризма и формализма.

В молодом росте, в первых шагах на новом пути, задача теории, борющейся за новый стиль, указать ведущие звенья единого в своих противоречиях процесса, осмыслять достижения, раскрывать перспективы, включать художественную практику в общую теорию социалистического наступления.

9 февраля 1932 г.

ИСКУССТВО И МЫШЛЕНИЕ

Искусство есть язык, орудие общения и воздействия, орудие мышления и мировоззрения. История искусства составляет такую же неотрывную часть истории общественного сознания, как история словесного языка, философии, науки; история искусства является одной из тех существенных отраслей знания, из которых должна сложиться диалектическая теория познания. Более того, нельзя изучать истории словесного языка без истории языка живописи, музыки и других искусств, так как здесь идейный смысл словесной речи и ее интонационное движение получают свою полноту и конкретность. Нельзя изучать историю философии без истории художественного мышления. И, наоборот, нельзя понять истории художественного мышления без истории словесной речи, литературы, философии и т. д. Различные отрасли идеологии не параллельные повторения одного мировоззрения в различных материалах, но функции одной системы, взаимно дополняющие и поддерживающие друг друга; отдельные отрасли в зависимости от задач классовой борьбы, исторических условий то выдвигаются на передний план, становятся ведущими звеньями, то отступают, но никогда не действуют изолированно, вне функциональной связи

с другими отраслями, и все вместе определяются общественными отношениями производства материальной жизни и вытекающей из нее классовой борьбой. Отсюда механистичность, ненаучность метода изолированного изучения различных отраслей, являющегося наследием буржуазного профессионализма и спецификаторской замкнутости. Образование и сочетание представлений о мире средствами живописи (линий, красок, планов, объемов), музыки (ритма, тонов, тембров), литературы (артикулированной речи) является основой художественного мышления, и оно является органическим элементом классовой идеологии и ее теории познания. Поэтому акт мышления не есть свободная, непосредственная организация физических свойств цвета, звука в представления. Наоборот, художественное мышление берет физические свойства материалов искусства в их исторически данном культурном движении, в исторически унаследованных языковых формах и представлениях, но, реконструируя средства и способы мышления в соответствии со своими классовыми задачами, художники перемещают отдельные функции исторически данных представлений, вводят в них новые элементы и вместе с этим по новому комбинируют, организуют физические свойства материалов и создают новые речевые формы сознания. Такая кардинальная часть теории познания, как понимание материи и движения, пространства и времени, раскрывается в искусстве с неменьшей определенностью, чем в философских системах. Если понимание времени и изменение этого понимания раскрываются, главным образом, в динамических или временных искусствах, то живопись дает, главным образом, различное идеологическое понимание пространства — идеалистическое, материалистическое, эм-

пирическое и диалектическое — и эволюцию этого понимания.

В выполнении своих конкретных классовых тем, в выявлении определенного политического содержания, как бы узки и частны ни были эти темы и содержание, художник обнаруживает общие философские установки, мировоззрительную связь с идеализмом или материализмом. Идеалист-художник всегда дает идеалистический образ пространства и форм вещей, а реалист—материалистический образ, как ни далеко, кажется ему, он отстоит от этих абстрактных философских проблем.

МАТЕРИАЛИЗМ И ИДЕАЛИЗМ [1]

В связи с мировоззрением и мышлением различают в искусстве стили идеалистические и материалистические или (по установившейся в искусствоведении терминологии, реалистические. Среди них имеются и те разновидности идеалистических и материалистических мировоззрений, что и в философии, имеются субъективный и объективный идеализм, имеются эмпирический, метафизичный и диалектический реализм, но выражены они в отличие от абстрактно-логического языка философии конкретным языком и специфическими средствами живописи, музыки и т. д. Художник-реалист опирается на объективную действительность и чувственный опыт, которые он считает предпосылкой своих теоретических представлений. Художник-идеалист опирается на свои ощущения, которые он считает единственной действительностью или на сверхчувственные идеи, которые должны господствовать над чувственным опытом и объективной действительностью. Для реалиста образ — комплекс видимых признаков осязаемой, материальной действительности, для идеалиста образ — комплекс чистых ощущений или комплекс видимых знаков невидимых нематериальных идей.

---

[1] См. приложение объяснение встречающихся философских терминов.

Реалист ищет средств фиксации видимой действительности, как основы своего общественного бытия и сознания; идеалист ищет средств проекции чистых ощущений или чистого сознания в мир, онагляживания идей, как активных принципов материального бытия. Идеализм оказывается в родстве с религией и мистикой, реализм с естественными науками. И если реализм в основном меняет свой характер вместе с изменением положения эксплоатируемых в общественном способе производства материальной жизни, то идеализм меняет свой характер в зависимости от форм эксплоатации, применяемых господствующим классом в различных общественных формациях. Потусторонний мир, религия, мистика оказываются всегда точно приспособленными к поддержке эксплоататорского класса, у которого земля уходит из под ног.

Так при относительности и исторической изменчивости своего содержания реализм и идеализм всегда выступают, как две антагонизирующие, враждебные стилевые системы революционных и реакционных классов. И только эволюционисты могут изобразить историю искусства, как беспрерывное развитие реалистического изображения мира. Классицизм с его чувственностью и телесностью реалистичен рядом с эмблематической атрибутивной феодальной иконописью, но он же со своими идеальными пропорциями, геометрической композицией идеалистичен рядом с барокко с его динамикой и живой выразительностью жестов и мимики; но, в свою очередь, барокко со своим абстрактным эмоционализмом идеалистичен рядом с эмпирическим реализмом, который опять-таки рационалистичен рядом с чувственным объективизмом импрессионизма. Так не только стирается борьба стилей, но субъективный идеализм-релятивизм импрес-

сионизма утверждается, как высшее достижение реализма.

Но в основе всякого стиля лежит общественное мировоззрение, каждое со своими принципами соотношения чувственного опыта с действительностью, мышления с чувственным опытом. И нет образа без мышления, нет мышления без чувственного опыта. В реалистическом образе также присутствует идея, как в идеалистическом — чувственные элементы. Идеалист так же не может обойтись без чувственной видимости для образования идеальных наглядных представлений, как реалист не может обойтись без идеологических представлений в чувственном опыте. Даже атрибутивная феодальная икона, являющаяся будто бы выражением мистической религиозной идеи, на самом деле фиксирует видимые материальные знаки феодальной иерархии — атрибуты власти, господства и царственности: корона, престол, мантия, крест, меч, нимб и т. д. Самый объективистический реализм фиксирует куски действительности по определенному идеологическому заданию и не даром назван идейным, публицистическим реализмом. Художник-реалист не просто фиксирует видимую действительность, но отвлекает те ее видимые признаки, которые имеют социальный смысл, и комбинирует их по закону своего классового мышления. Художник-идеалист не изображает чистых идей, но привлекает из чувственной действительности видимые знаки приемлемых для него и классово-выразительных элементов и комбинирует их по принципам своего мышления. Поэтому нет объективного образа, лишенного субъективной активности, и нет субъективного образа лишенного объективной чувственности. Во всяком образе есть свое понимание пространства, движения, причинности, связан-

ные с общественным бытием класса. Поэтому неправы эволюционисты, которые видят в общности некоторых элементов генетическое родство стилей, но упускают функциональные различия, а следовательно борьбу и прерывность в искусстве. В новом стиле они основным считают пережиточные элементы, а не ведущие функции, не всю его систему в целом. Реализм у них сам собой переходит в идеализм и эмпиризм — в субъективизм и солипсизм.

Революционная буржуазия, выдвинувшая термин „реализм“ для обозначения своего эмпирического стиля, противополагала его классицизму и романтизму, и понимала реализм как объективизм. Она утверждала не только независимость физического мира от человеческого сознания, что верно, но возможность объективной, независимой от мышления, художественной фиксации мира чистым незаинтересованным наблюдением. Теоретики и практики искусства считали, что возможно адэкватное действительности изображение натуры, и что беспристрастное воспроизведение видимости есть подлинный реализм. Чувственность признается первичной основой объективного познания; глаз, как зеркало, принимает внешний мир. У них физиология органов чувств определяет человеческий опыт и знания, а так как физиология эта обща для всех представителей человеческого вида, то и опыт всех индивидов относительно одного и того же объекта должен быть одинаков и знание тем объективнее, чем большее количество индивидов его утверждает. Единоличный и коллективный опыт различаются только количественно и коллективный опыт достовернее своим количеством, своим большинством голосов. Но чувственность есть категория историческая и классовая в своей неотрывности от мышления

и поведения, от ориентации человека в мире. Как биологическая категория она есть способность живого существа реагировать на те или иные раздражения, исходящие от объективного мира, но у человека эта способность становится конкретной и реальной в определенных исторических условиях. Глаз не нейтральный, безразличный передатчик внешних раздражений, но орган человеческой деятельности, общественной практики и активен в отборе форм и красок, в схватывании одного и игнорировании другого, активен в своем движении по внешнему миру, воспитанный и приученный с детства к определенному поведению организма. Роль глаза в образовании и связи представлений кажется только индивидуалистам-эмпирикам чисто-созерцательной и вне-идеологической; для них сознание есть физиологическое отображение видимых форм стоящих вне человека, вне его общественной практики. Это выражение того механистического воззрения, по которому организм есть сумма органов и мозг — вместилище чувственных представлений. Но организм не только является системой внутренне-связанных, функционально действующих органов, но системой включенной в общественную систему, и является функцией общественного производства материальной жизни. Человек — социально направленный организм и органы чувства выполняют задачи, поставленные индивиду его общественной практикой. Опыт есть не пассивное созерцание, определяемое физиологией органов чувств, а трудовой акт, выполняемый всем организмом и определяемый положением индивида в общественном разделении труда. Видеть значит не только получать раздражения сетчатки, но координировать движение хрусталика мышц глазного яблока (аккомодация и конвергенция) с движением всего тела отно-

сительно внешнего мира, а это движение имеет общественный характер. Здесь неотрывность субъекта и объекта, их взаимопроникание и внутренняя связь в конкретной практике. Изображение действительности имеет не объективистический, а классовый характер и служит орудием класса. Достоверность опыта, правдивость образа измеряется не большинством голосов, а соответствием мировоззрения класса объективной действительности. И подлинную достоверность дает именно диалектический материализм, а не эмпирический материализм (реализм). Утверждая объективность мира, независимую от человеческого сознания, марксизм отрицает объективизм, пассивизм познания и объективистический характер искусства.

Искусство капитализма с его товарным фетишизмом, даже у революционной буржуазии, не знает подлинной общественной действительности, ибо не видит его внутренних связей и движущих сил. Противопоставление чувственности и действительности, мышления и объективности связано с индивидуализмом с допущением обособленного бытия и независимого познания действительности каждым отдельным человеком по его физиологическим средствам. Отсюда и признание эмпирического и механистического мировоззрения в искусстве основой реализма.

Мир видимых объектов, мир оптического пространства, причинно-следственных связей, формально-логических категорий, мир созерцательного материализма, мир индивидуализма считается миром реализма. Всякое уклонение от этих принципов считается идеалистическим. Они же применяются как критерий реализма во всей истории искусства. Развитие объективизма и есть по

этому воззрению развитие реализма. Первые объемные рисунки, изображения вещей с одной стороны, моделированные светом, т. е. рисунки в которых всестороннее, осязательное знание предмета подчинено видимости одной стороны считается началом реализма. Вторым этапом считается согласование объемных рисунков между собой и относительное их расположение по одной оси зрения, т. е. превращение множественного предметного мира в единый пространственный, оптический. Третий этап цветовое, воздушное объединение пространства, приводящее к изгнанию всяких осязательных и двигательных, т. е. сознательных элементов из живописи. Так объемная живопись реалистичнее плоскостной и перспективная реалистичнее объемной. Но уже в импрессионизме, в высшем проявлении объективизма, а следовательно и индивидуализма, обнаруживается невозможность в искусстве чисто чувственного наблюдения чистой объективности; объективизм, борющийся с активным сознанием, с мышлением — превращается в крайний субъективизм. Чувственный опыт, который служил познанию объективной материальной действительности, стал служить познанию чистых ощущений (в живописи цветовых), за которыми никакой предметной материальной действительности оказывается нет. Объективистический материализм превратился в субъективный идеализм и стал орудием борьбы с реализмом, с его общественно-политической направленностью. История и теория искусства, оправдавшие это превращение, как прогрессивный эволюционный момент, сами были орудием релятивизма. Но и реализм и импрессионизм, вся линия объективистического искусства, оказались враждебными искусству, утверждающему зависимость зрения от мышления, подчиняющему чувственность со-

знанию. Так же, как некогда реализм боролся против классицизма, который был откровенной эстетизацией религии, обожествлением красоты, который чувственность подчинял вечной идее-прообразу, так теперь все объективистическое искусство объявило борьбу кубизму и конструктивизму, который видел в реальном мире воплощение чистых геометрических форм и всякое уклонение от них частным и случайным, который искал закономерностей и ведущих принципов бытия и не интересовался единичным и эмпирическим. Этот идеализм, который ставил геометрическую идею выше действительности и считал идею свойством интеллекта, был противоположен субъективному идеализму импрессионизма, потому что отрицал сенсуализм. Именно за эту активность сознания, ставившего себя выше чувственного опыта, реализм и обрушился на конструктивизм и был более снисходителен к импрессионизму, который стремился фиксировать пассивное впечатление рабски копировать цветовой мир. Объективизм считал идеализмом всякое стремление создать законообразное и закономерное из случайного и многообразного, всякую попытку подчинить единичное общему, организующему принципу. Реализм отрицал показ закономерностей и принципов, которые известны сознанию, но не даны эмпирически глазу. Таким образом реалисты не столько отрицали идеализм, сколько субъективную активность, деятельность сознания во внешнем мире. Поэтому неправы были материалисты-реалисты, которые видели в новейшем идеализме один лишь реакционный домысел, никчемную чепуху. „Философский идеализм (а следовательно, и художественный. И.) есть только чепуха с точки зрения материализма грубого (простого) метафизичного. Наоборот с точки зрения диалектического материализма фи-

лософский идеализм есть одностороннее, преувеличенное „чрезмерное“ (Дицген) развитие (раздувание, распухание) одной из черточек, сторон, граней познания в абсолют, оторванный от материи, от природы, обожествленный. Идеализм есть поповщина. Верно. Но идеализм философский есть („вернее“ и „кроме того“) дорога к поповщине через один из оттенков бесконечно сложного познания (диалектического) человека“. (Ленин. К вопросу о диалектике, т. XIII, стр. 303). Эта черточка, эта грань являются тем ценным элементом, который можно извлечь, использовать; но это же делает идеализм опасным орудием борьбы в руках противника. И этого не мог допустить диалектический материализм. Только диалектический анализ реализма и идеализма как способов мышления мог указать способы борьбы и преодоления.

МЕТОД РЕАЛИЗМА

Основой метода реализма является эмпиризм, чувственный опыт, наблюдение натуры; натура была миром вещей замкнутых в себе, законченных, лишенных движения и изменчивости, не знающих иной связи, кроме видимого оптического расположения в пространстве. Подлинной реальностью для чувственного опыта являлась именно ограниченная определенная вещь, а не ее связи и опосредствования, вещь, выключенная из потока бытия, ставшая, застывшая перед объективным наблюдателем. Подлинной материальной действительностью считалась чувственная видимость, осязаемые материальные предметы, но отношения вещей также материальные и реальные, хотя не предметные, не данные непосредственно-чувственному опыту, реалисты выключали. Здесь было механистическое противопоставление объекта субъекту, как двух несвязанных и независимых, лишенных движения друг относительно друга, планов бытия. Здесь было представление о мире как сумме вещей, разделенных непереходимыми гранями, и допускалась возможность самостоятельного бытия отдельных вещей. Реалист схватывает различие и сходство, но не переход и изменение. Сходство объединяло объекты в одну категорию,

различие проводило между ними непереходимую грань, распределяло их по неподвижным категориям. Нарисовать предмет значит зафиксировать это сходство и различие, отнести его к определенной категории. Частное и единичное было простым повторением общего с некоторым перемещением его механически и самостоятельно существующих признаков. Родовое, видовое, социальное, сословное было эмпирическим обобщением эмпирически взятых свойств. Это была формально-логическая классификация мира. Отличие эмпирического реализма от метафизического идеализма классицизма лежало в том, что метафизический идеализм клал в основу своей классификации биологические идеи-прообразы — идея юноши, девушки, красоты, силы, — и накладывал дедуктивно эти формы на социальное, лишая его индивидуального бытия; эмпирический реализм строил свой образ индуктивно из конкретных данных чувственного опыта, но в конкретном давал родовую категорию и она была всегда социальной категорией — мастеровой, ремесленник, купец, чиновник, писатель и т. д. Отсюда идейность реализма, его способность показывать отдельные стороны реального бытия, давать характерное и единичное, политически злободневное, его применимость для сатиры, фельетона, его враждебность метафизическому идеализму и борьбы с надреальным, идеальным.

Таким же образом, сознание казалось суммой представлений и допускалась смысловая самостоятельность отдельных представлений вне связей с другими без перехода и движения. Реалистический образ был формальной видимостью, моментом вещи, выхваченной из становления и зафиксированной в своем изолированном бытии. Чувственная видимость, пространственная форма являлась

основой образа. Образ реалиста соответствует неизменному ограниченному понятию формальной логики. Он может быть более общим, типическим, иметь больше общих признаков, и более индивидуальным, иметь более частных признаков, но должен быть всегда законченным и цельным. Комбинация признаков допускалась только в пределах законченной объектной формы.

Картина было суммой образов, простым сопоставлением видимых независимых форм, дающих смысл явлению, куском мира, взятым с одной точки зрения, лишенным противоречий, однородным, равноценным, равнозначным в отношении наблюдателя. Комбинация образов допускалась в пределах видимых отношений предметов, в пределах иллюзионистического оптического пространства, ограниченного замкнутого места.

Но в эмпиризме нет подлинной объективности. Не объективен фотографический аппарат. Его линза может быть более или менее выпуклой и давать более или менее тупые раккурсы и перспективу и различные формы видения. Но, главное, фотоаппарат — орудие в руках человека, он применяется по усмотрению общественно-мыслящего человека и отбирает нужное поле зрения. Как орудие фиксации видимости фотоаппарат механистичен. „Спокойно, снимаю", говорит он всякому бытию, хотя бы на один момент и дает мгновение видимости. И в отборе этого мгновения, в выборе узлового момента, ведущего звена явления, обнаруживается идеология фотографа, его понимание события и стремление внушить другим такое понимание. И фотоаппарат, не менее живописи, орудие идеологической борьбы. Но еще больше идеологическую направленность фотоглаза обнаруживает кино, которое движется относительно объекта, дает про-

цесс движения, а не момент, и этим раскрывает сущность этого процесса в понимании кинооператора.

Художник - реалист, уподобляя свой глаз объективу, фактически опирается на эмпирическое и механистическое мышление. Он выключает из поля зрения свое знание изменчивости и процесса, знание связей, лежащих вне поля зрения данного момента, но более важных, чем видимые в данный момент формы. Глаз видит в вещи то, что известно сознанию на основе практики. Глаз — орган ориентации и поведения, неотрывный от мышления. Нет чистого чувственного опыта и нет связи зрения с миром вне мышления. *Видеть — значит мыслить.* В основе видения реалиста лежит субстанциональное механистическое мышление, а не чистое зрение. Фактически глаз видит одну или несколько деталей, достаточных и необходимых для определения вещи, для установления ее связей и движения, но никогда никто не видит всех деталей, всего множества подробностей, которые имеет каждая вещь; никто не видит в один момент законченного образа вещи с одной стороны, как не видит сразу всех сторон вещи. Фактически картина и каждый образ в отдельности имеют множество фокусов зрения, точек наблюдения. Глаз не может сразу видеть все точки поля зрения одинаково ясно на всей поверхности сетчатки. Сетчатая оболочка не фотопленка, одинаково чувствительная на всем протяжении; глаз должен передвигаться так, чтобы иметь видимое на желтом пятне сетчатки. Глаз переходит от точки к точке, от элемента к элементу и затем соединяет их в один образ; но это и есть механистическое соединение динамических элементов в статическую пространственную форму, превращение движения, времени в пространство и ограничение этого движения осязаемыми грани-

цами вещи. Движение, диктуемое мыслью, ряд моментов наблюдений, замыкается статическим пространственным образом; движение вокруг изолированного объекта превращает его в метафизическую сущность. Чувственный оптический законченный образ, выключенный из подлинной системы связей объективного мира, выключенный из процесса мышления, — замыкает в себе ряд моментов опыта и мышления. Противоречия видимости и мышления, пространства и движения есть внутренние противоречия самого эмпирического мировоззрения. Вещь есть процесс, — есть изменчивость; реалист, избрав точку зрения, останавливает мир, останавливает мышление и сознание и иллюзионистически дает статический ограниченный образ. Мир для него состоит из точек пространства и моментов времени, в такой мере несвязанных и независимых, что он может произвольно их отбирать и так же механистически расставлять, сочетать. Отсюда узость и ограниченность его тематики. Это индивидуальное бытие, это портрет прежде всего, портрет, как сумма устойчивых, постоянных признаков вещи или человека. Портрет вещи дается в ее обычной формальной определенности, позволяющей относить ее к одной точной логической категории; портрет вещей обыденных, определенных: обстановка, одежда, еда, переданные во всей их материальности и в обычном общеизвестном виде. (Не даром вывеска была значительной отраслью натюр мортного жанра в голландском искусстве). Дается не только конкретная объемная форма вещи, но и ее вещественное материальное содержание, как постоянное, неизменное качество — сочность фруктов, мяса, густота вина, эластичность тканей и т. д.

В этом материализм эмпиризма; он не ограничивается абстрактной объемной формой вещей, как классицизм.

Человек таким же образом дается как конкретная, индивидуальная, анатомическая форма. Эта объемная форма не только не идеализируется, не сглаживаются неправильности ее очертаний, но она наполняется конкретным телесным содержанием: характер кожи, сухость, влажность, рыхлость, упругость, морщины, складки — все что служит обычной физической характеристикой человека. Индивидуальные анатомические физиологические черты сочетаются с жестами и мимикой обычного профессионального сословного порядка. Ту же типизирующую роль играет костюм. Лицо, костюм и мимика даются как основные качества, неизменно присущие данному индивиду. Все дается не только в „обычном", нормальном освещении, но и в обычном нормальном действии, роде занятий; опускаются оттенки мимики и движения, побочные, случайные, не определяющие сущность, нарушающие грани категории, к которой человек должен быть отнесен; опускаются противоречивые элементы, неустойчивые переходы, нарушающие определенность. Сюжет — сочетание этих элементов стремится к типичности, законченному эпизоду, определенному замкнутому факту. Отсюда механическое сочетание обычных вещей и людей в обычных поступках в одном месте. Отсюда при формально-логической определенности замкнутости эпизода, сцены, их диалектическая неопределенность, неясность дальнейшего движения и картина целиком переводится на словесный рассказ, который будет описывать каждую вещь отдельно и последовательно механически их нанизывать в связный ряд.

Одним из наиболее последовательных и ярких представителей эмпирического реализма может быть назван Федотов. Как реалист он берет всегда идейно определенную, общественно значительную тему.

Его „Сватовство майора“ — тема неравных браков между беднеющим дворянством и богатеющей буржуазией, тема „мещанина во дворянстве“, характерная для эпохи разложения феодализма, оскудения дворянства и роста экономической мощи буржуазии. Но Федотов не дает разрушающейся усадьбы, упадок крепостнического хозяйства и растущую зависимость дворянина от товарно-денежных отношений, от буржуазии. Он не раскрывает и купца с его магазинами, лавками, фабриками его хозяйственно-промышленного размаха, благодаря которому он становится важным общественным лицом. Федотов берет самый эмпирический факт сватовства — приход майора со свахой в дом купца. Второе поясняющее название картины и сводит тему к узкому эпизоду, — смотрины в купеческом доме. Мы не узнаем о бедности майора, его экономическом положении, как представителя опускающегося класса, и очень мало о богатстве купца, и о мотивах сватовства (по любви ли, по расчету или другим причинам).

Каждая фигура дана характерно, типически, жанрово. Задумав тему, автор подбирает типаж и вещи, подбирает по определенному представлению, но ищет конкретное индивидуальное лицо, соответствующее его идее. Идея, общее представление для него существует только через единичное и конкретное, которое можно изобразить путем наблюдения и изучения.

„Когда мне понадобился тип купца для моего „Майора“, я часто ходил по Гостиному и Апраксину двору, присматриваясь к лицам купцов, прислушиваясь к их говору и изучая их ухватки; гулял по Невскому проспекту с этой же целью, но долго не мог найти то, что мне хотелось. Наконец, однажды, у Аничкова моста, я встре-



П. А. ФЕДОТОВ. СВАТОВСТВО МАЙОРА

тил осуществление моего идеала, и ни один счастливец, которому было назначено на Невском самое приятное свидание, не мог более обрадоваться своей красавице, как я обрадовался моей рыжей бороде и толстому брюху. Я проводил мою находку до дома, потом нашел случай с ним познакомиться, волочился за ним целый год, изучал его характер, получил позволение списать с моего почтенного тятеньки портрет (хотя он считал это грехом и дурным предзнаменованием), и тогда только внес его в свою картину. Целый год я изучал одно лицо, а чего мне стоили другие!" (Русский Художественный Архив. 1892 год, вып. I, стр. 37).

Его метод прямо противоположен методу классицизма, для которого индивидуальное есть неполное и искаженное воплощение идеального. „Для того чтобы нарисовать одну красавицу я должен видеть многих... Но так как суждение о прекрасной даме может быть ошибочным, то я пользуюсь известной идеей, которая рождается в душе моей" (Рафаэль, письма).

Для Федотова идея всегда имеет реальное индивидуальное бытие, нужно его только найти и изучить. Купца он изучает в его жестах, мимике, повадках, бытовых условиях, как особь, яркого представителя замкнутой категории (купеческого сословия), а не как социальный элемент, неотрывный от других, противоречащих ему социальных элементов. Свое изучение он замыкает „телесными гранями". Отсюда неизбежность передачи жестами и мимикой, костюмом всего содержания идеи. Противоречия патриархальных деревенских элементов и буржуазных возможно было дать только механически — сапоги, борода и сюртук вместо армяка. То же у жены — модное голубое платье и старомодный сизый платок. То

же и в обстановке — дорогая красного дерева мебель и деревенские олеографии. То же в еде — „самое панское шампанское“ и купеческая кулебяка и т. д. Все вещи — портреты, имевшие реальное конкретное бытие. Он не только воспроизводит предметные формы, но и материал (красное дерево мебели, медную люстру). Собрав нужные предметы и людей, он помещает их в одно место в коробке комнаты, освещает одним светом, заставляет участвовать в одном общем эпизоде и расставляет их как на театральной сцене каждого со своим характером и жестами, но механически приспособленными к данной ситуации, каждое лицо исполняет свое типическое постоянное бытовое амплуа: майор, сваха, купец, купчиха, дочь, кухарка, старуха, сиделец — такими они присутствуют и в других условиях, только расстановка дает смысл эпизоду.

Отсутствие словесной речи восполняет утрированная мимическая и жестикуляционная речь. Майор в дверях громко произносит свой монолог: подбоченясь и покручивая ус — он полон самоуверенности и фатоватости; костюм и жесты, вся эта поза — стоячая характеристика развязного военного, но здесь рядом со свахой она осмысляется, как поза жениха. Дальше, диалог свахи и купца: указующий и приглашающий жест свахи и смущенное движение купца, спешно запахивающего непривычный сюртук. — Впереди диалог матери и дочери. Дочь, собирающаяся убежать — в жестах жеманного испуга, мать гневно ее удерживает. Позади монолог служанки, укоризненно и насмешливо смотрящей на невесту. Еще глубже сердитый диалог старухи и сидельца. На переднем плане моется кошка. Достаточно сопоставить рацею, пояснительные стихи, написанные Федотовым к этой

картине, с нарисованной сценой чтобы понять, насколько эмпирический показ ограничил идейное раскрытие темы. Он мог показать, что майор толстый — бравый, но не мог показать его „карман дырявый“ и что, крутя ус, майор думает „я, дескать, до денежек доберусь“. Он мог показать сваху „в парчевом шугае, толстую складом“, но не мог показать, что она „отставная деревенская пряха, бессовестная привираха“. Не мог показать, что „купца взъела честь из-за полной мошны“ и т. д. Картина поэтому прочитывается по отдельным фигурам и их монологам и диалогам. Федотов для этого литературного чтения заполняет каждый кусок картины говорящей вещью, загромождает сцену фигурами. И все они в сумме дают эпизодический рассказ, который мог бы быть истолкован, как единичный факт, случайный анекдот, если бы не стоячие маски, типические портреты, заставляющие его относить к обыденным, обычным явлениям этой среды. Здесь нет ведущей фигуры, но есть характерные эпизодические — глухая сватья и сиделец. То, чего не могут выполнить немые фигуры, восполняет кошка спокойно, независимо, в переднем плане истово моющаяся — дом ждет гостя. Это дополнительное подчеркивание, как мораль в конце басни, необходимо для этих картин-сцен. В „Опасном положении бедной девушки“, к которой пробирается посредством подкупа дворника и сводни — офицер, Федотов дает в переднем плане мышеловку, в которую бежит мышь, привлеченная запахом мяса.

Это не только поучение и нравоучение, — это еще более средство придать акцент объективистической картине, усилить повторением ведущую идею, которая может не дойти. Так эти документальные картины являются

эмпирической фактографией. И только тот кто умеет разрозненные факты включать в направляющую их общественную жизнь, тот увидит здесь одно из проявлений борьбы буржуазии и дворянства; но он увидит то, чего художник не дал, ограничив свое видение-знание одной комнатой и одним моментом, т. е. тем, что не противоречит физиологическому видению.

Если сопоставить „Сватовство майора" с картиной Гогарта на ту же тему — „Неравным браком", то еще отчетливее выступит неизбежность механического наложения деталей при эмпирическом методе. Гогарт идет дальше Федотова в социальном осмыслении темы внутри самой картины, но ограниченный одним оптическим полем зрения, он нагромождает говорящие, показательные подробности в ущерб единству действия. Аристократ торжественно раскрывает перед пораженным буржуа свиток с родословным древом, растущим из рыцаря, но тут же кредитор настойчиво протягивает аристократу неоплаченный вексель. На другом конце комнаты сидят, отвернувшись друг от друга, щуплый, дегенеративный жених и дородная невеста, тут же заигрывающая с молодым нотариусом. Две связанные собаки, одна в лежачем положении, другая в сидячем, обе меланхоличные, показывают насильственную связь супругов по расчету. Бытовая сцена, единое действие рассыпалось на самостоятельные фигуры и акты, механическое соединение которых должно рассказать и произнести приговор над действительностью. Идейность вступила в противоречие с объективизмом, видимость с мышлением; у Федотова соблюдено драматическое единство сценки, но в ущерб идейности.

Метод эмпирического реализма соответствует идеологии мелкого производителя с его узким кругозором, ин-

В. ГОГАРТ. МОДНЫЙ БРАК

дивидуализмом и бытовизмом. Его рассудочный и здравомыслящий и утилитарный эмпиризм был глубоко противоположен эстетическому идеализму дворянского классицизма, но механистическое понимание вещи совпадало с метафизическим пониманием абсолютной идеи. И эмпирическое наблюдение превращается в замкнутые формально-логические понятия.

Так эмпиризм переходит в рационализм и идеализм. Здесь он глубоко враждебен мировоззрению пролетариата.

Но зрение — основной орган ориентации человека в мире и чувственный опыт — существенный элемент познания; оптическое пространство — одна из сторон подлинного материального динамического пространства. Эмпирический реализм со своим механицизмом и статичностью, правильно передавал объективные элементы действительности. Он еще был гуманистичен, человечен по преимуществу. Он дал множество сценок мелкобуржуазного ремесленного быта; он их не дал в социальных связях, но профессионально, как типические характеры. Его портрет и был индивидуализацией цехового сословного образа, который, в свою очередь, был социальной переработкой патриархальной культовой маски. Материализм и метафизичность, объективность и объективизм были единством противоречий эмпирического реализма, которые под давлением новых общественных сил привели его к импрессионизму и субъективному идеализму в одну сторону и к диалектическому реализму в другую сторону. Если из-за индивидуализма чувственный опыт оторвался от объективной действительности и попал в сферу чистых ощущений, то, благодаря материализму, чувственный опыт осознался как функция общественного производства

материальной жизни и смог притти к диалектическому материализму. Именно в объективных элементах чувственности и внимании к конкретному человеку были прогрессивные элементы эмпирического реализма, не только относительно эстетствующего импрессионизма, но и технологизма кубистов.

МЕТОД КОНСТРУКТИВИЗМА

Если импрессионизм был завершением и концом объективизма, распадом вещей и линейной перспективы, то конструктивизм выступил как чисто идеалистический стиль, отвергший всякую чувственность и утвердивший безграничную власть интеллекта над миром, стремившийся дать вместо эмпирической видимости — технологическую сущность. Живопись пыталась фиксировать вне-чувственные умопостигаемые технологические формы. Но сверхматериализм так же привел к идеализму, как сверх-объективизм импрессионизма. Голый асоциальный чувственный опыт и голый асоциальный материализм оказались одинаково идеалистическими в игнорировании конкретной социальной практики — подлинной основы всякого знания.

Геометрические законы властвуют в конструктивизме над материей, но являются чистым продуктом сознания. „Видимая всегда в отрывках природа имеет беспорядочный вид; наша наука открыла законы природы в результате вековых аналитических усилий и несомненно посредством проекции нашего упорядочивающего геометрического духа в хаос действительности или видимость мира“ (Ozenfant et Janneret. La peinture moderne).

Этот субъективный идеализм лишен сенсуализма и даже враждебен чувственному опыту, как случайному и неорганизованному. Конструктивизм кладет в основу мира интеллект, сознание, а не физиологические свойства органов чувств. Он относится к импрессионизму, как субъективный идеализм Фихте к Беркли. „Анализ показывает, что наше познание мира тяготеет к геометрической системе, которая есть чистое порождение нашего духа". (Там же). Здесь конструктивизм встречается с классицизмом, с его утверждением законов пропорции и симметрии. „Нет никакой уверенности там, где нельзя применить какую-либо математическую науку", говорит Леонардо да Винчи. Тяготение к формулам статической механики и лежащей в ее основе эвклидовой геометрии вытекало у классиков из их архитектурного и скульптурного понимания живописи. То же тяготение к архитектурности лежит в основе конструктивизма, но к архитектуре машин, инженерных сооружений. Отсюда их тяготение к законам квантовой механики и лежащей в ее основе динамической геометрии Римана и Лобачевского. Но так как статика является одним из элементов динамики, то архитектурные начала классицизма включаются как частный элемент в конструктивизм. В этой общеобязательности геометрических законов общность этих стилей. Но у классиков это законы вечных самодовлеющих форм, у конструктивистов это законы функций, энергетических систем. Если основной темой классицизма было идеальное человеческое тело в идеальных движениях, идеальная мужская и женская форма, то у конструктивистов основной темой является технологический натюр-морт, передающий не эмпирические формы, вкусовые и осязательные ощущения, а технологические

соотношения, как в машине, в которой каждая деталь является динамическим элементом механизма. Кубизм не был „чепухой в кубе“, не был распадом искусства, а был его технологизацией и машинизацией и, вместе с тем, изгнанием всякой политической идейности, всякой социальной тематики. „Человек есть животное геометрическое, одушевленное геометрическим духом“ (там же). Кубизированный человек, человек-машина, безыдейный геометрический рабочий, механический придаток к механической конструкции — идеал империалистической буржуазии. Мир конструктивистов — это как бы сплошное машинное пространство. Капиталистическая рационализация стремится увеличить машинное время производства относительно рабочего времени и надеется, таким образом, вытеснить рабочего вообще и, сделав завод и фабрику чисто механическими, автоматическими, управляемыми парой инженеров, избавиться от пролетариата и пролетарской революции. Но в действительности эта рационализация углубляет противоречия капитализма и близит его конец, так как нет производства вне производственных отношений, вне социальной жизни. Искусство конструктивистов таким же образом пытается вытеснить социальную тематику и превратить весь мир в машинное пространство, согласованно организованных действенных элементов, объемов и живописных форм, внутренне замкнутых идеально согласованных систем элементов, чуждых социальным опосредствованиям. Конструктивисты разрушают границы эстетики и техники, а вместе с тем идеологии и технологии, заменяя конкретное общественное мышление абстрактным технологическим мышлением, которое они считают основой человеческого мышления вообще. Но в культуре нет форм, живущих, движущихся вне

социального бытия. Теория „организованного искусства" конструктивистов является мистифицированным выражением и реальным орудием.

Именно антигуманизм, асоциальность вместе с абстрактным технологизмом, сделали кубистическое искусство орудием борьбы против реализма. (Реализм берет случайные куски природы; он не признает в ней никаких законов, никаких ведущих принципов. Реализм только констатирует частное, эмпирическое бытие, а не действующие в нем движущие силы энергетические, конструктивистические, по теории кубизма, законы).

Конструктивизм насквозь функционален. Он отбросил объективизм, механистическое понимание пространства, как однородной, однозначной среды, в которой стоят самостийные вещи. Мир стал активно действующей системой, где вещи-функции независимо от оптической перспективы выступают энергично вперед и отходят назад в исключительной зависимости от своей интенсивности движения и роли в системе. Таким же образом механистический зрительный образ стал системой функционирующих элементов, в которой оптические пропорции и соотношения видимых деталей уступили место динамическому значению элемента. Множество равноценных точек фокусов реализма и импрессионизма сменились борющимися напряженными силовыми полями. Связь и опосредствование стали такой же реальностью, как материальная вещь, но это были связи технологических и механических форм. В образе даны различные моменты его становления, его материального процесса, его столкновений и взаимодействия с другими материальными формами. Мышление ворвалось в видимость и деформировало вещь в направлении ее функций, ее движения в системе, но это было

чисто технологическое мышление, это был абстрактный функционализм, потому что система, в которой конструктивисты рассматривали функционирующие формы, была системой машин инженерных конструкций вне всякого социального бытия. Это был технологический идеализм, попытка создать организованный мир технических идей в противовес неорганизованности человеческого мира.

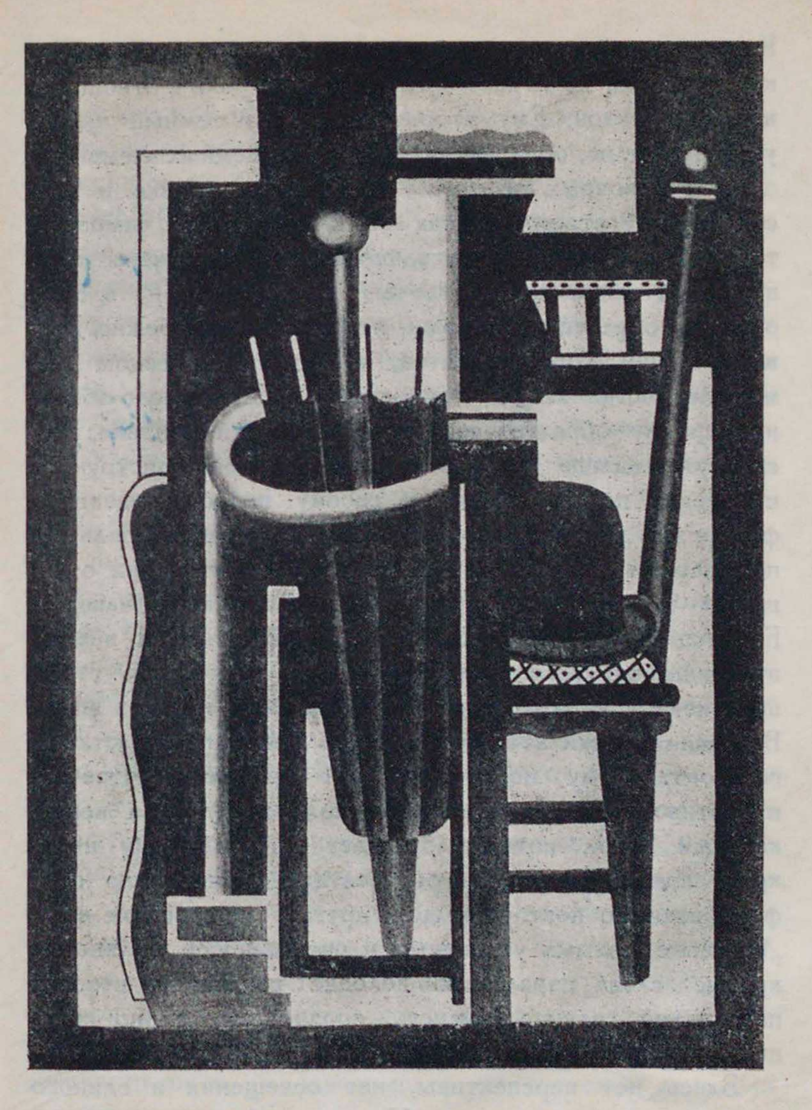
Мир конструктивистов был сверх-чувственный, материя и интеллект были основой бытия. Не стало оптического пространства, обнимающего и содержащего вещи; пространство само стало материальным движением и соотношением материальных форм. Из картины выпал солнечный свет, освещение — основа оптического пространства и видимости. Вместе с этим пропало деление мира на видимый объект и видящий субъект.

Технологическое мышление рассекает и связывает формы, диференцирует и интегрирует образы. Картина реалиста была сложением форм и красок. Взаимодействовали только соседние смежные краски и формы. Картина конструктивистов является замкнутой системой, где существует не только соотношение смежных форм, но и отношения каждого элемента к целому. Каждая краска и форма звучат на всем протяжении картины а не только в местной части. Формы, как и цвет, реагируют друг на друга, контрастируют и дополняют, усиливают и ослабляют друг друга. Цвет становится материальным элементом материальной формы; изменение цвета вызывает изменение формы и наоборот.

Так складывается изо-организм, система, где нарушение одного элемента вызывает нарушение целого, подобное изменению множителя в произведении. Из картины конструктивистов нельзя выделить отдельных обра-

зов, она вся единый сконструированный образ. Композиция здесь является не сочетанием образов, а организацией объемов, живописных форм замкнутых геометризированных схем.

Примером конструктивистической картины может служить „Зонтик“ Леже. Даже в бескрасочной репродукции картина выступает как технологически организованный натюрморт. Угол раздевальни берется не для того, чтобы передать бытовые формы зонтика, котелка, стула, вешалки в их единичном эмпирическом бытии, интимную тихую жизнь вещей, но для того, чтобы в этом углу вскрыть те законы геометрической конструктивной упорядоченности, которые лежат в основе всякого бытия и этого угла. Не только нет идейной публицистики, сюжета, но нет и тех случайных, незначительных кусков действительности, светоцветовую жизнь которой передавали импрессионисты. Здесь сложная организация архитектурных соотношений, четких движений вертикали, устойчивых положений горизонтали, их перпендикулярных пересечений в прямоугольниках и прямых углах. Здесь нет единого фокуса зрения, каждый геометрический элемент формы в собственном пространстве и движении, но включен тектонически в систему. Головка зонтика, ручка, самый зонт, ножка не составляет единого эмпирического целого; части сдвинуты друг относительно друга, имеют разное направление: ручка вертикальна, зонт наклонный; из подставки для зонта взяты отдельные части и в разных планах зрения: кольцо — сверху, опорка сбоку. Так же рассечен и стул, введены части трюмо, вешалки, введены кулисы. Элементы разрезанных, разложенных на геометрические формы вещей, аналитически отобраны и организованы в архитектурное целое.



Ф. ЛЕЖЕ. ЗОНТИК

Вертикальный прямоугольник рамы не просто обрамляет конструкцию, но играет организующую роль в отношении всех элементов. Ему вторят светлый и темный прямоугольник кулис, образующий фон для объемных элементов.

Два основных объекта — зонтик в подставке и стул с котелком, стремятся как бы к предметной самостоятельности, но, в действительности, так включены один в другой, вызывают и отвечают друг другу и, в свою очередь, охвачены кулисами, что анализ неизбежно идет не по линии этих предметов, а по геометрическим элементам, составляющим композицию. Центральную объемную форму образует вертикальная ручка зонтика; она сдвинута налево по отношению ко всей конструкции и направо по отношению к своему непосредственному фону и это двойное отношение разрешается центральным положением в основной светлой кулисе. Ритм этих отношений поддерживают темные прямоугольники наверху. Головка ручки круглится, как бы вытягивается налево; это движение уравновешивает шарик на колонке стула, наклоненной вправо и отвечающей наклону прутьев зонта. Вертикали ручки вторит вертикаль зонтичной подставки; горизонтальному полуовалу этой подставки отвечает в противоположном положении поле котелка, а вертикальный купол котелка отвечает вниз идущему полукругу зонта; вместе с этим светлые фоны около этих форм взаимно повторяют друг друга в опрокинутом виде. Движение прямых усиливают и ритмизируют волнистые кривые: слева паралельно колонке подставки, наверху паралельно границе кулисы, справа паралельно сидению стула.

Здесь нет перспективы, нет освещения и единого оптического пространства. Но есть объемная глубина,

есть свет моделирующий формы и эта материальная глубина функционально и ритмически продолжает и связывает ширину и глубину. Есть более выпуклые (кольцо подставки) и более глубокие (ручка зонтика) части конструкции и все они непосредственно примыкают друг к другу (кольцо подставки, волнистая линия зонта, прутья каркаса и вертикаль ручки). Все три измерения образуют единую заполненную конструкцию, внутренне и формально связанную, тяготеющую вокруг внутреннего центра, — независимую от перспективных планов. Цвет положенный интенсивно сплошными зонами подчинен этому соотношению объемов и усиливает и выявляет их ритмическую и функциональную связь.

Ни одна форма не существует изолированно, но включена по требованию смежных и всей системы. Конструктивное тяготение этих элементов перевешивает эмпирическое бытие, их оптическую цельность. Эстетика геометризированного пространства победила эстетику предметного образа. Единство картины в единстве организующего конструктивного принципа, а не единство оптического пространства. Картина обращается к зрению, без этого нет живописи, но видение стало иным. Если в основе реалистического видения лежало ньютоновское механическое пространство, статической однородной протяженности, в которой вещи свободно передвигаются по своим внутренним качествам, независящим от пассивного пустого пространства, то в основе конструктивистического видения легло эйнштейновское пространство, являющееся материальным конкретным движением, разнородным, разнокачественным, в зависимости от системы движения и подчиняющим себе вещь по законам этой системы.

Одна и та же вещь в разных системах, вступая в иные отношения, становится иной.

Но ища геометрической закономерности, конструктивисты берут законы архитектурных и инженерных сооружений. И если в машине, в инженерной конструкции каждая форма выполняет определенную рабочую роль, производственную функцию, в этом смысл их взаимосоотношений, то в картине конструктивистов эти формы выступают только как зрительные формы и зрительные соотношения. Таким образом, принципы конструктивизма являются эстетизацией и идеализацией технологических принципов. Возведенные в общий универсальный закон всякого бытия эти принципы получают метафизический характер.

Но в культуре ведущей системой являются общественные отношения производства, одной из функций которого является машина. В системе культуры мы имеем социальное движение и социальное пространство. Конструктивисты же пытаются создать асоциальное пространство, мир абстрактных самодействующих систем. Вместо человека и человеческих эмоций—энергетические токи и тяготения. Здесь конструктивизм глубоко враждебен диалектическому материализму, который изучал общественные связи и опосредствования, общественное бытие, где человек является центральным образом, носителем смысла и ведущим началом.

Самодовлеющее технологическое функциональное мышление, оторвав искусство от общественно-политической тематики, разрушило сюжетный станковизм и привело живопись к связи с архитектурой, включило живопись органическим элементом в стены здания. Таким же образом, как реализм сделал живопись частью литера-

туры, частью книжной страницы, и моментом сознания, так конструктивизм сделал живопись частью строения, дополнением его тектонических форм. Отсюда монументальность и декоративность конструктивизма, его способность раскрыть плоскость, подчеркнуть ритм архитектурного целого, живописно продолжить его конструктивную идею. А конструктивная идея мыслится абстрактно, тектонически, как соотношение пространственных форм и планов вне общественных функций здания социального бытия, которое будет в нем протекать. Конструктивизм стремился своей живописью замкнуть архитектурное целое в систему объемных и цветовых форм, самодовлеющего, законченного значения. Связь с социальной жизнью происходящей внутри здания потребовала бы социального осмысления тем и введения живых действующих фигур, чего избегали конструктивисты. Но нет асоциального глаза и мышления; асоциальность произведений конструктивистов была орудием борьбы против идейного реализма, с одной стороны, и марксизма, с другой.

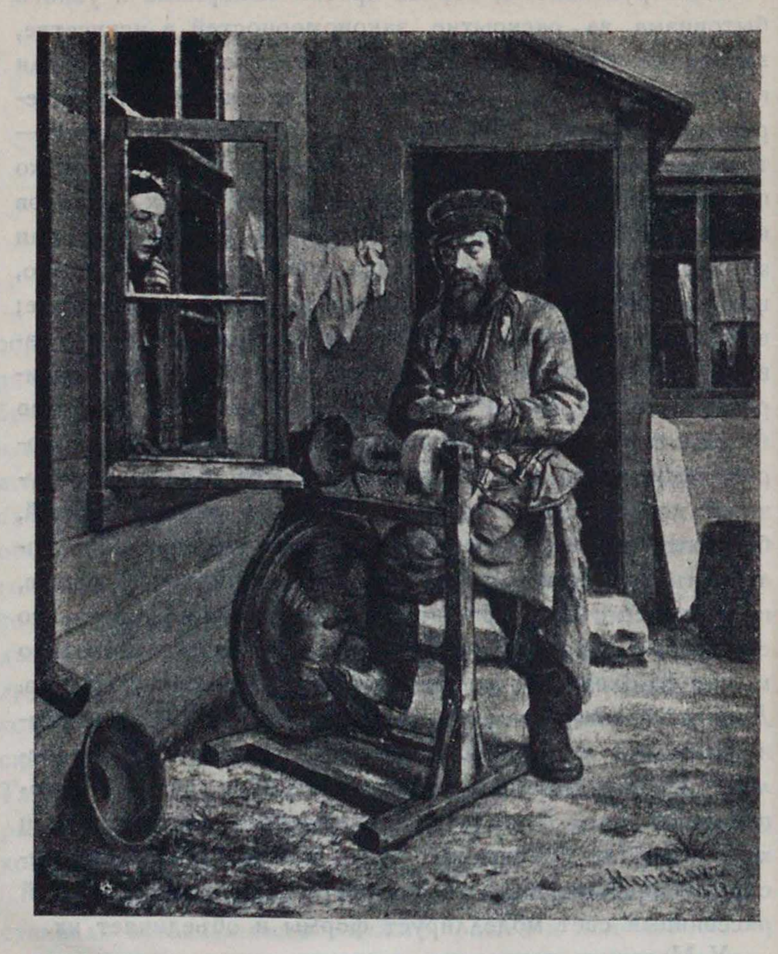
БОРЬБА ЗА ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО

История пролетарского искусства и была главным образом и историей борьбы с конструктивизмом и эмпирическим реализмом. Академизм и „Мир искусства" безнадежно рухнули в Октябре, их попытки зацепиться в студиях и независимых группировках были движениями агонии и смерти. Конструктивизм и реализм оказались стойкими, общественно - активными, и пытались даже обосновать себя как революционные течения, но мнимое господство и широкое распространение каждого из этих течений было для пролетариата лишь тактическим ходом, маневренным привлечением одного для разгрома другого. Такова роль кубо-футуризма в период военного коммунизма, как разрушителя эстетствующего импрессионизма и узкого бытоотображательного реализма. Такова роль реализма в восстановительный период, как разрушителя абстрактного технологизма и формализма конструктивистов.

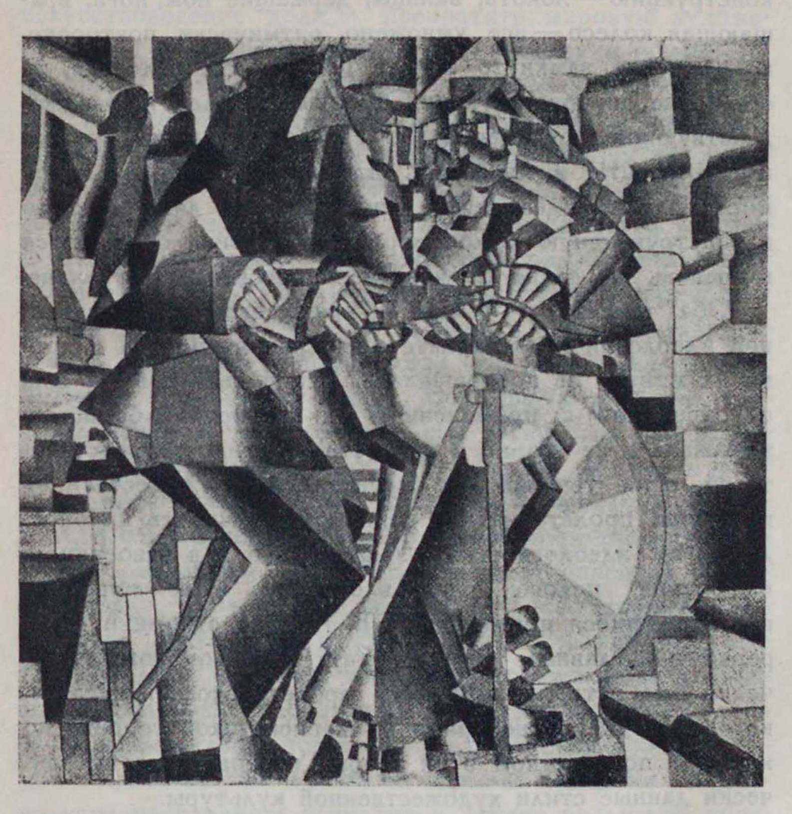
Реалисты-эмпирики в борьбе с конструктивизмом отстаивали независимость личного опыта и подобно мелким производителям, борющимся против промышленного капитализма, звали назад к реакционным формам мышления, а не вперед, к преодолению конструктивизма диалектическим материализмом.

Конструктивисты, борясь против эмпиризма и узкого бытовизма за раскрытие закономерностей в искусстве, защищали идеализм и империализм в искусстве и были глубоко реакционны в отношении диалектического материализма. При сопоставлении двух картин на один сюжет — точильщика Морозова и Малевича — выступает не только противоположность, но и реакционность двух методов в отношении пролетарского искусства. У Морозова дан эмпирический образ точильщика: покорное, усталое лицо, щуплая исхудалая фигура в нескладной и бедной одежде; взят момент работы у станка, точильщик пробует лезвие, нога продолжает вращать колесо. Фон также эмпиричен: уголок двора — сени, двери, окно, из которого выглядывает хозяйка. Вся социальная атмосфера, которой дышет этот пролетаризованный крестьянин, покинувший деревню в поисках заработка для бедствующей, безземельной семьи, атмосфера нужды, угнетения, эксплоатации помещиком и кулаком, все социальное бытие, породившее этих бродячих ремесленников, — все это спущено. Социальная жизнь дана настолько, насколько может ее охватить чувственный опыт, эмпирический глаз. Дано множество деталей, рассказывающих об этом единичном лице и единичном дворике, но ничего за пределами места и момента, никаких связей и движения в социальный мир. В подаче мелькающих слившихся спиц колеса и четко очерченной, будто неподвижной, ноги выступает противоречие показа форм и движения. Мягкий рассеянный свет моделлирует формы и объединяет их.

У Малевича точильщик и станок слиты в один механизм, заполнивший все пространство своими движущимися формами. Тело точильщика не только получило геометризованные, металлические, машинные формы, но излу-



А. МОРОЗОВ. ТОЧИЛЬЩИК
ЭМПИРИЧЕСКИЙ ПОКАЗ



К. С. МАЛЕВИЧ. ТОЧИЛЬЩИК
КОНСТРУКТИВИСТИЧЕСКОЕ РАСКРЫТИЕ

чает от себя в движении эти формы, набегающие одна на другую и образующие сложную пространственную конструкцию — локоть, пальцы, держащие нож, нога, вращающая колесо — все умножено, ритмически повторено, но движение замкнуто вокруг центра. Ни человека, ни его труда, ни повествующих бытовых деталей, но взаимодействующие, функционально связанные, абстрагированные элементы в движении. Единичный реальный кусок мира получил идеальную, универсальную динамическую и конструктивную закономерность. Картина обращается к зрению, как формула; чувственная видимость утрачена.

Оба течения и чужды и враждебны художественной идеологии пролетариата и внутренняя борьба с ними ни на минуту не прекращалась. Эта борьба с ними шла одновременно с применением их как орудий борьбы и выражалась не только в привлечении живых представителей этих течений для строительства художественной культуры пролетариата и попытках подчинить их определенным идеологическим задачам, но и в усвоении и включении целого ряда элементов этой живописи в становящийся новый стиль. В этом преодолении и переработке, главным образом, двух противоположных течений был исторический путь пролетарского искусства, которое родилось не прямо из марксистской теории, но которое посредством этой теории переработало исторически данные стили художественной культуры.

Ни один из исторических стилей не мог быть основой и исходным для построения нового живописного языка, нового мышления, но, как языковые средства определенных способов мышления, могли стать частными выразительными элементами новой речевой системы, получить новую функцию в новой системе сознания и

искусства. Проблема наследия для практиков художников та же, что для теоретиков искусства. Марксистское искусствоведение должно превратить мировую художественную культуру из орудия капитализма в орудие социализма. История искусства, эстетически, психологически и даже социологически объясняющая великих мастеров и их шедевры, как высшие достижения человеческого гения, является фактически орудием капитализма, так как учит преклоняться и благоговеть перед идеологическими образами различных классов капиталистического общества. Под видом объективных исторических исследований утверждается величие и сила капиталистической культуры; генезис стал средством маскировки функции. Изучение генезиса в отрыве от функции, изучение истории для истории, как искусство для искусства, есть будто бы уход от борьбы, а на самом деле средство обороны своей буржуазной функции искусства, а следовательно борьбы против пролетарской культурной революции. Под лозунгом исторической объективности отбираются и вырываются из исторического процесса произведения, существенные и значительные с буржуазных позиций, и пригвождаются к хронологическим датам, как неподвижные звезды капиталистического неба. Произведение искусства у этих теоретиков не функция общественного сознания, элемент развития общественного мышления и познания и орудие борьбы за определенный путь этого развития, а следовательно неотъемлемый элемент всей истории познания, но замкнутый в себе индивидульный творческий акт, остающийся достоянием момента. Эта теория объективистической истории, теория беспристрастной фактографии есть тот же метод эмпирического реализма, объективизма и механизма

в исторической науке, которая имеет свои классовые стили.

Историческая перспектива здесь то же, что оптическая в живописи и оба — результат объективистического мировоззрения.

Эмпирический реализм в истории может документировать частные факты, но искажает связи и движение, так как у него взаимодействуют хронологические факты, только по смежности а не на всем протяжении данной общественной системы, чему доказательством является сама историческая наука, изучающая эти факты и отстаивающая посредством них определенный путь исторического развития. Объективистический историзм пытается утверждать независимость науки от современной борьбы, т. е. маскирует свою борьбу в современности. Но вместе с этим он же утверждает независимость современности и ее науки от прошлого, т. е. разрывает исторический процесс на механические куски. Объективистический, внепартийный историзм превращается фактически в аисторизм; историческая наука приходит к тому же агностицизму и релятивизму, что импрессионистическая живопись и как последняя утрачивает перспективу, видит только мерцающие факты. Эмпиризм превращается в свою противоположность. Борьба за место в современности есть борьба за место в истории, за историю в целом; борьба за историю есть борьба в современности. Историк-эмпирик не только мыслит себя вне истории, отрывает субъект от объекта, но разрывает единую и противоречивую историческую систему на самодовлеющие части. Вынужденный признать движение, эмпирический историк либо нацело отвергает неприемлемые для него части, либо приходит к релятивизму, импрессионизму,

гуманизму в историческом процессе. Эмпиризм и механицизм не могут совместить понятий непрерывности и прерывности, процесса и системы, потому что история у них движется механически от причины к следствию, и все звенья цепи равнозначные моменты прошлого. Муха, которая не может схватить своим ограниченным зреньем мяч в целом, но может обойти его по окружности, вероятно полагает, что мяч есть такое явление, которое может быть познано только в последовательности моментов; метод эволюционизма в своем ползучем эмпиризме, будучи не в состоянии охватить историю в целом, разлагает ее на эмпирические детали и, перебираясь от одной к другой, уверяет, что история есть нить последовательных деталей, последовательных моментов бытия. Эволюционисты считают свой ограниченный метод познания объективным свойством истории. Дуализм прошлого и настоящего, генезиса и функции, и есть результат объективизма.

Историческая прерывность заключается в том, что каждый класс ставит и разрешает новые общественные задачи, непрерывность заключается в том, что для решения этих задач он берет исторически данные ему средства. Сама постановка задач и характер их решения определяются историческими условиями, которые активно содержат в себе все предшествующее развитие. Новая общественная система, включая в себя ряд элементов старой системы, враждебна ее принципам, ее организации и всей направленности. Историки-объективисты, установив общие элементы, говорят о генезисе и развитии и отрицают революцию и разрыв, как незакомерное. Известно, что буржуазные пикники-маевки, весенние выезды из душного города в лес и поле, только

в своей приуроченности к определенному дню могут считаться пережитками тех культовых растительных весенних обрядов, которые в родовом земледельческом обществе имели общественно-политический смысл. Но интернациональный праздник пролетариата, праздник демонстрации своей солидарности, манифестаций своих революционных требований, только генетик выведет из культовых шествий и буржуазных маевок. Наоборот, 1 мая праздник борьбы со всеми феодально-буржуазными пережитками, но в условиях капитализма на первых шагах борьбы пролетариат воспользовался маевками для своих конспиративных загородных собраний.

Рассматривая элементы изолированно механистически, самих в себе, генетик, найдя и там и здесь шествие, музыку, пение, весеннее время, готов утверждать происхождение первомайских празднеств из культовых обрядов, а не из революционного движения пролетариата. Именно таким образом борются посредством генезиса против функции и против общественной системы, в которой она действует, против ее революционной цели. Так называемый ренессанс раскопал античность не для нее самой, а для усиления своей борьбы с феодализмом средствами, существующими в историческом арсенале; великая французская революция привлекла опять эту античность не из любви к преданиям, а из-за пригодности этих преданий в ее борьбе. Любовь к древности была реальной любовью к некоторым элементам современности.

„Таким образом, в этих революциях воскрешение мертвых служило для возвеличения новой борьбы, а не для пародирования старой, служило для того, чтобы преувеличить значение данной задачи в фантазии и не для того,

чтобы увильнуть от ее разрешения на практике — для того, чтобы найти сново дух революции, а не для того, чтобы носиться с ее призраком". (Маркс, 18 брюмера[1]). История всегда актуальный момент современности, в противоречия которой входит наследие всего исторического процесса человечества. „Это надо иметь в виду, когда мы, например, ведем разговоры о пролетарской культуре. Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее, можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить... Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещечьего общества, чиновничьего общества. (Ленин. Задачи союза молодежи[2]). Но являясь закономерным развитием всей истории, пролетарская культура закономерно вступает в борьбу со старым миром. Диктатура пролетариата есть „упорная борьба, кровная и бескровная, насильственная и мирная, военная, хозяйственная, педагогическая и административная против сил и традиций старого общества".

В этом непрерывность и прерывность исторического процесса и практическое значение диалектического, а не механистического понимания истории.

Именно потому, что мировая художественная культура, из которой надо построить пролетарскую культуру, является орудием капитализма и его идеологов,

---

[1] Карл Маркс, Восемнадцатое Брюмера Луи Бонапарта, Институт К. Маркса и Ф. Энгельса. Партиздат 1932 г. стр. 10.

[2] Речь на III Всероссийском с'езде Р.К.С.М. 2 октября 1920 г. В. И. Ленин, изд. III, т. XXV, стр. 387.

мы должны все изучать, чтобы не только обезвредить. но и применять как орудие наступления, и основным методом этого наступления является раскрытие подлинной общественной функции произведения в истории, а следовательно и в современности: икона—орудие религии—должна стать орудием разоблачения религии, ее феодальной сущности, средством антирелигиозной борьбы; классицизм — средством разоблачения эстетического идеализма и орудием борьбы с эстетическим созерцанием; психологизм — средством разоблачения индивидуализма, субъективизма и орудием анти-гуманизма и т. д.; вместе с тем эти дворянско-буржуазные стили — способы мышления и мировоззрения поворачиваются, как орудия борьбы с теми общественными группами, которые являются носителями религии, эстетизма, психологизма и т. п. элементов капиталистического мировоззрения.

Художественная культура не просто сумма произведений, художественных форм, ставших, замкнутых в себе, лежащих в музеях и библиотеках, откуда можно брать произвольно по свободному усмотрению; художественная культура — действующая система функций, исторически данных, интенсивных и общественно-направленных, с которыми надо бороться, которые можно брать только с бою.

Но художественная культура капитализма, имея единую направленность, как орудие защиты капиталистических общественных отношений и борьбы с пролетарской революцией, внутренне разнородна, противоречива и анархична. Иконопись и импрессионизм, реализм и конструктивизм — одинаково орудия борьбы с пролетариатом, но сами враждебны друг другу, тормозят друг друга, имеют различный характер движения. Они лежат

в разных стадиях, разностадиальны друг другу, тяготеют к различным системам мировоззрения.

Икона, некогда являвшаяся орудием борьбы с буржуазией в руках феодалов, и применяющаяся теперь, как орудие борьбы с пролетариатом в руках буржуазии, остается носительницей патриархально-феодального мировоззрения, хотя получила новое качество, стала средством и частным элементом капитализма. Так функция сохраняет свое идеологическое основание, где бы она ни действовала; меняется ее роль в общественной системе, но раз она действует, значит имеется ее историческое, а следовательно, т. н. генетическое основание.

Антирелигиозное применение иконы предполагает религиозное ее применение, т. е. наличие религиозного мышления, наличие феодально-патриархальных элементов сознания среди отсталых масс, а эта отсталость в свою очередь обусловлена общественно-экономическим бытием этих масс. Несомненно, религия исторически была дана этим массам, но пролетариат этому наследию объявил решительную борьбу, а буржуазия в этой древней исторической давности ищет доказательства извечности и органичности религии для человечества. Но эта древность является только доказательством органичности религии, как функции феодально-патриархальной отсталости.

Таким же образом, происхождение искусства у генетиков является доказательством извечной эстетической духовной потребности человека, а не общественно-идеологической деятельности и классовой борьбы. Генетики и смотрят на художественные явления как на целостные сущности, абстрагированные от своего реального исторического бытия, иначе какую из противоречивых изменчивых, перемещаемых функций явления они бы связали с генезисом.

Генезис функции один из моментов ее общественного основания. Раннее и позднее здесь различные моменты одного ряда. Но буржуазия отстаивает искусство, как сумму произведений, как сумму форм, и говорит о генезисе форм, т. е. чего-то пространственного, возникшего, сложившегося, но не действующего, маскируя таким образом действие искусства, как своего орудия. Искусство у буржуазных теоретиков есть ряд хронологических форм, а не живых функций, и будто бы стоит вне современной классовой борьбы. Вместе с этим они утверждают механистическое, объективистическо-пассеистическое мировоззрение против диалектико-материалистического мировоззрения пролетариата. Они занимаются енезисом форм, а не генезисом функций, отсюда противоречие возникновения и становления.

Генезис функции в прошлом и ее действие в настоящем лежат в одном культурно-общественном плане, внутренне одновременны и неразрывны. Отсюда историчность всякого изучения стиля, как актуальной общественной функции.

Именно потому можно объективно с научной точностью установить законы стиля, что он функциональная, а не хронологическая категория, действенный фактор, а не смутное историческое воспоминание. Стиль не только исторически бывшее, но и исторически данное орудие мировоззрения и способ мышления, хотя бы как частный и подчиненный элемент художественной культуры.

Борясь с капитализмом, мы боремся не только с прямым выражением империализма, но и со всем искусством исторически данным капитализму и примененным им, как орудие своего воздействия. Диференциальный анализ художественной культуры капитализма, изучение ее

как системы разносоциальных, разностадиальных, разнонаправленных, противоречивых элементов, объединенных как орудие империалистической культуры, и дает возможность бороться с ней, преодолеть и реконструировать.

Здесь же указывается и путь для художников-практиков.

Стиль не есть объективизация новой идеологии в физическом материале, построение новой системы выражений из новых элементов; стиль есть реконструкция существующих средств и способов выражения в новую систему с новыми принципами связи и направленности. В этой реконструкции унаследованных форм, в придаче им нового качества и есть историческая непрерывность стилей и их революционная прерывность.

Именно в борьбе со всем старым миром нам нужен весь арсенал языковых средств и он должен быть необходимым частным элементом языка пролетариата. Диалектический материализм перерабатывает старое, применяет его, как орудие борьбы, и диалектическое мышление и видение, являясь организующим, ведущим принципом новой системы живописной речи, подчиняет себе, реконструирует все старые элементы и вырабатывает новые.

Так же, как в анализе культуры, необходим и в творчестве диференциальный анализ стилей и привлечение отдельных граней, частных элементов, унаследованных стилей. Каждый стиль, являясь системой способов мышления и выражений, в совокупности образующих идеологическое единство и направленность, имеет внутренние противоречивые, разнозначные элементы, являющиеся источником его движения и распада. Отдельные элементы являются прогрессивными достижениями, несущими ценные языковые возможности, но в данной

идеологической системе однобоко преувеличенные или оттесненные и заторможенные. Так классицизм подавляя чувственную изобразительность метафизическим идеализмом, барокко — фиксацию освещения — абстрактной динамикой света, импрессионизм — фиксацию цвето-света — релятивистическим сенсуализмом. Отдельные прогрессивные элементы теряли свой смысл в системе стиля, но выделенные, выключенные из старой системы и переключенные в новую, они оказываются ценными познавательными смысловыми средствами. Таковы в особенности средства фиксации чувственной видимости, предметного мира в эмпирическом реализме; такова фактура, фиксация технологии материалов у конструктивистов и способ уравновесить и ритмизировать планы и формы. Каждое средство и способ только в системе имеет свой определенный смысл и реконструкция старых стилей и заключается в их диференциальном анализе, выключении из них отдельных функций преувеличенных, утрированных до однобокости черточек и граней познания мира, и переключении в новый стиль по требованию нового мышления и по принципам нового видения. Учеба и есть анализ системы, выключение элементов и переключение их в новую систему. В этом и лежит основа активной переработки. Этот способ использования наследия является наиболее распространенным среди художников. Но он может, при недостаточной четкости идеологии, привести к эклектизму и простому заимствованию старых стилей, и, следовательно, к выполнению их классовых заданий, враждебных пролетариату. Так же как копирование действительности методом эмпиризма приводит к механицизму, так копирование языка классиков приводит к их классовой идеологии, ибо искусство есть язык и мышление. И так же, как диалектиче-

ское мышление требует анализа мира по функциям и отбора ведущих элементов, так оно требует диференциального анализа языка на его функции и выделение основных и ведущих.

Рядом с этим возможно применение стилей в их исторической форме. Каждый стиль является не только выражением определенной идеологии и мировоззрения, но и обозначением этого мироотношения и класса его выдвинувшего, и может стать орудием борьбы с этой идеологией. Исторически данные языковые средства живописи выражают не только определенное мышление, но в утрированности одной черточки познания и определенную классовую характеристику. Классицизм не только эстетическое созерцание, но и обозначение господствующего дворянства, рококо не только выражает сентиментальную эротику, беспорывное лирическое движение, но и обозначает салонную аристократию с ее бездеятельностью и галантностью. Психологизм не только выражение индивидуалистического самоанализа, гипертрофированного внимания к внутренним движениям и переживаниям, но и обозначение буржуазного интеллигента. Все средства изо-языка, — симметрические, успокоенные, красивые формы классицизма, узорчатые, прихотливые движения рококо, сумеречная светотень психологизма, — не просто живописные приемы фиксации форм и света, но социальное выражение определенного класса и вместе с этим средства его характеристики, элементы передачи его мышления, видения, его социальных качеств, его классовой направленности, а следовательно, средства разоблачения и раскрытия. Вся современная художественная культура существует именно, как система идеологических языковых средств, различных стадиальных, соци-

альных планов, и эти исторически данные языки являются исторически данными элементами нашей живописной речи, орудиями борьбы и реконструкции. Именно в этой борьбе стиль должен быть дан не только как частное средство выражения, но и как имя целого. Он должен одновременно быть выражением идеи и ее носителя и, таким образом, бороться с ним и преодолевать его.

Обе возможности и способы внутренне едины, так как предполагают анализ системы разнородных функций, переключение старых стилей и стилевых элементов в новую систему, противоположную буржуазной художественной культуре. Пролетарское искусство не может быть простой эволюцией буржуазного искусства, дальнейшим развитием его последних достижений, без революционного разрыва и борьбы с мышлением и мировоззрением, лежащим в основе этого искусства. Пролетарское искусство не может быть и сплошным отрицанием буржуазной художественной культуры, потому что должно с ним бороться, преодолевать и строить из его лучших элементов свою культуру.

Пролетарское искусство не могло быть простым синтезом мелкобуржуазного эмпирического реализма и конструктивного функционализма империалистической буржуазии, только потому, что они оказались исторически выдвинутыми вперед. Механицизм пролетариату так же чужд, как абстрактный технологизм; иллюзионизм и объективизм, как асоциальный функционализм. Реализм был чужд не потому, что брал чувственную видимость, а потому, что чувственную видимость брал механистически. Конструктивизм был чужд не потому, что боролся с чувственно-эмпирическим мышлением, но в том, что его функционализм был абстрактно-технологическим, идеалистическим.

Видение вещей в связях и опосредствованиях общественной жизни эпохи социалистической революции и стройки равно далеко от обоих стилей. Борющийся и строящий пролетариат должен быть центральным ведущим образом. Бытовой портрет реалистов и абстрактный машинизированный конструктивистов равно не пригодны для этого искусства. Это искусство должно было найти язык для диалектического мышления и видения. Вместе с индивидуализмом здесь теряет почву противопоставление субъекта объекту, мышления — чувственности, оптического пространства — материальному, активности — созерцанию.

Новый стиль должен был выразить новое понимание пространства, движения, причинности, должен был реконструировать все элементы живописи для своего мировоззрения и сделать живопись органическим элементом языка пролетариата, преодолеть ее обособленность и включить в единое синтетическое искусство.

Новыми должны быть и жанры (отрасли) этого искусства. Борьба между станковизмом и монументализмом имела смысл именно на границе конструктивизма и реализма; она была выражением идеологической борьбы между эмпиризмом и функционализмом, между социальной содержательностью и абстрактным конструктивизмом.

Здесь боролись станковая картина реалистов и монументальное искусство конструктивистов, а не вообще станковое и монументальное искусство. Боролась перспективная живопись иллюзионистических форм с конструктивистической живописью абстрагированных функций. Вне этой конкретной исторической борьбы двух стилей проблема станковизма и монументализма получает метафизический характер и теряет в новом искусстве свою

непримиримость. Живопись перестает быть бытоотображательным станковизмом и конструктивистическим монументализмом. Все старые формалистические жанровые деления теряют свою определенность и замкнутость в новом стиле. Искусство перестает быть и рационалистически просветительным и конструктивно беспредметническим, но организующей социальной силой, одним из орудий пролетарской революции; монументализм и социальная тематика сливаются в искусстве новой общественной системы. Этот стиль диалектического реализма наметился особенно ясно в реконструктивный период и знаменует собой такое же начало нового искусства, как перспективная живопись в эпоху выступления капитализма.

ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

ТЕМАТИКА

Тематикой нового стиля является не изолированные чувственно-видимые формы, а диалектическая осмысленная видимость; не отдельные вещи и люди, а процесс движения вещей и людей. Каждая форма — звено общественного процесса, функция социальной системы. Форма существует именно, как функция, а не как механический элемент общественного бытия; она осмысляется по своей роли и значению в целом, живет и движется его жизнью и интенсивностью. Отсюда невозможность изолированных, замкнутых форм; в любом частном явлении отдается напряжение и движение целого. Любой видимый кусок действительности влечет за собой ряды связей и упирается в основные движущиеся силы общественной жизни. А современная общественная жизнь—это социалистическая революция, наступление социализма и разложение капитализма. Отсюда гигантский размах тематики, ее монументальный культурно-исторический охват, пафос и напряженность.

Патетическое и монументальное парадно-публичное барокко бледнеет, отступает перед грандиозной широтой и силой нового искусства, как эра выступления капи-

тализма перед эрой выступления социализма. Ибо это не индивидуалистическая борьба и пафос, ярость, скорбь и воля абстрактного человека, но страдания, воля и энтузиазм миллионов в реальной борьбе и строительстве. Люди и орудия, труд и эмоции слиты в едином устремлении. Здесь каждый шаг и каждый акт пропитаны героизмом последней решительной схватки и в этом движении видит их диалектический глаз художника. Вокруг одного нанизаны ему противоречащие, сопротивляющиеся силы и группируются союзные. Сам он полон противоречивых тяготений и движений. Мелкий уголок превращен в арену напряженных отношений и связей. Здесь не может быть единого момента, единой точки пространства, иллюзионистического искусства, ибо показан процесс противоречий, которых не знает иллюзорная живопись. Здесь множество моментов и фокусов пространства. Пространство действия определяется не извне, а изнутри: вокруг действующих звеньев возникают особые планы и зоны, связанные между собой и с главным звеном картины. Каждый элемент создает в соответствии со своей интенсивностью вокруг себя пространство, функционально, а не перспективно связанное с пространством другой формы. Здесь нет и субъекта и объекта, ибо мышление активно диктует глазу связи и отношение образов. Пространство картины стало конкретным пространством социальных отношений и опосредствований, и в этом пространстве, а не абстрактном, оптическом, глаз художника видит людей, вещи, здесь развертываются факты его тем. Это культурно-общественное пространство конкретных действий и функций со своими связями и отношениями, глубоко противоположно абстрактно-материалистическому технологическому пространству

конструктивистов, которое выключив чувственные элементы, превратилось из предметного в беспредметное. Здесь чувственные элементы составляют органическую составную часть материального социального пространства, но, главное, отдельные элементы функционируют не по внутренним метафизическим силам, а направляются реальной социальной силой, человеческим трудом.

Подобно тому, как барокко дало связь и движение идеальным замкнутым статическим образам классицизма, введя освещение, светоцвет, введя атмосферу в безвоздушное пространство, окутав твердые контуры живой жизнью дня,—так новый стиль, введя социальную атмосферу, показал подлинную жизнь вещей в общественной среде. Ибо здесь, а не от солнечного освещения, меняются люди и вещи, течет и становится наша жизнь. Здесь оформляются, выступают и удаляются предметы, а не в зависимости от точки зрения объективиста художника. Здесь складываются планы и ракурсы, социальные планы и социальные ракурсы, а не оптические.

Солнечный свет — существенный элемент физического бытия и чувственного опыта; без него не было бы жизни на земле, не было бы человека и социальной практики; свет и цвет — существенные элементы культуры, но только общественный труд, способ производства материальной жизни образует основу, движущую и направляющую силу культурного процесса. И так же, как оптическая связь вещей не совпадает с социально-практической связью, так световое пространство не совпадает с культурным, имеющим свои законы связи и протяжения. Световое и культурное пространство несоизмеримы, представляют различные системы движения, хотя имеют общие элементы и включены в одну систему мира. Разгорающийся и угасающий

свет дня зажигает и заволакивает предметы, дает им световую дневную жизнь, но только общественная жизнь, борьба классов дает вещам и образам их исторический смысл, определяет их путь и место в процессе. Историко-материалистическое освещение явлений, показ жизни вещей в связях конкретного исторического момента, в социальной борьбе и движении — задача нового искусства. И так же, как барокко и романтизм, внеся свет в картину, внесли время, солнечное время дня и года, так диалектический реализм, внеся социальные связи, внес социально-историческое время в картину. Человек является активным элементом, функцией исторического процесса и меняется с этим процессом. Человек и вещь не имеют более замкнутого ограниченного бытия. Их место и время, это элементы исторического процесса, момент движения целой общественной системы.

Зрение здесь в такой же мере зависит от мышления, как мышление от социальной практики. Те, которые требуют для художника свободы глаза от идеологии, фактически требуют свободы глаза от диалектического видения для механистического эмпирического или релятивистического, а следовательно для борьбы с диалектическим видением. Мышление определяет выбор и композицию темы. Идеалистическая дедукция, для которой реальная видимость является несовершенным вспомогательным средством для воплощения общей идеи, классическая дедукция которая шла от общего к частному путем детализации заполнения темы предопределенными образами, также чужда диалектическому художнику, как эмпирическая индукция, наблюдающая и копирующая натуру по ее видимым признакам. Диалектик не противопоставляет мышления бытию и не знает бытия вне движения. Теоре-

тическое мышление и практический чувственный опыт являются неразрывными элементами общественной практики художника. Если всякий образ является функцией целого, то из этого не следует, что для художника-диалектика равно пригодна любая часть социальной жизни. В соответствии с мышлением он должен выделить ведущие функции, звеновые части, в данный момент наиболее политически активные. Отсюда историчность, общественность и неотрывность художника-диалектика от текущих задач политической борьбы.

ОБРАЗ

Образ есть термин объективистической, эмпирической теории искусства, рассматривавшей произведение как механическую сумму самостоятельных слагаемых. Эти целостные замкнутые слагаемые имеющие формально-логический и эмпирический характер искусства и назывались образами. Теория искусства и ее термины всегда строго соответствуют художественной практике и оба они выражение и орудие одного мировоззрения.

До-объективистическое искусство знало образ действия, сюжет, как неразделимое целое; смысл частей, действующих элементов определялся сюжетом, а не законченной независимой обрисовкой элементов, ибо в тотемистическом мировоззрении не было пассивных и пассивно-созерцаемых объектов, а были действующие и воздействующие магические тела. Само понятие магического образа, говорило о сюжетном, действенном характере каждого объекта, о связи его с определенными силами и событиями. Объективистическое искусство в соответствии с механистическим материалистическим мировоз-

зрением создало эмпирические, независимые объекты и образы и превратило единый сюжет-образ в сумму эмпирических образов. Видимость вещи и ее действие разорвались. Мир магических сил и связей стал суммой видимых физических тел, которые могут приходить только в механические столкновения, но всегда сохраняют свои неизменные сущности. Образ и есть комплекс видимых признаков изолированных тел. Марксизм отрицает и магический и объективистический образ, отрицает независимое изолированное бытие и таинственные религиозные связи вещей, но утверждает диалектическое единство мира и функциональную, действенную связь вещей. В марксизме образ не только не имеет изолированного бытия, но, будучи частной функцией системы, является в свою очередь действенной системой противоречивых и изменчивых функций; образ есть действие, сюжетное действие, включающееся в более широкие сюжетные системы, до охвата всей общественно-исторической жизни в целом.

Из того, что мир неразрывен, что нет изолированных вещей, не следует, что новая живопись не знает образов, а знает только абстрактные отношение и связи. Наоборот, новая живопись создает образ в социальных связях, а следовательно образ из нового комплекса признаков, новым методом; не путем чувственного наблюдения неподвижной натуры и не геометрическим абстрагированием, а диалектическим изучением общественного процесса, в котором действует образ как звено. Берутся те видимые признаки явления, которые говорят о его общественной функции, но не обязательно расположенные в одном чувственном поле зрения. Чувственный элемент образа, который несет на себе основную функцию, основное опосредствование является и основой образа. Целый ряд

эмпирически-видимых деталей явления опускается, но подчеркиваются элементы, несущие на себе в данных условиях основные значения; комбинируются признаки доступные глазу с различных точек зрения. Образ имеет несколько фокусов. Диалектический образ и должен быть в живописи много-зрительным, полиоптическим. Если глаз реалиста комбинировал свое движение по контурам предмета, то в новом образе комбинируется движение мышления по связи вещей.

Отношение общего и частного есть отношение системы и функции. Частное является органическим элементом целого, несущим в себе связи и направленность целого, но оно не повторяет формально целого, не является одним из механических воспроизведений его. Даже противореча с целым, частное несет в себе единство с ним. Общность рода и вида у эмпириков разрушала реальные связи и опосредствования объекта, разлагала систему на сумму объекта. Родовая и видовая сущность подавляла диалектическое бытие объекта, его движение в изменчивой системе. Но „не только явления преходящи, подвижны, текучи, отделены лишь условными гранями, но и сущности вещей“ (Лен. сб. XII, стр. 183). Неподвижная, замкнутая в себе сущность есть метафизическое понятие и эмпиризм занимался его выявлением. Образ диалектика не может иметь той законченности и замкнутости в ограниченном пространстве, что образ механиста; он не может быть однозначным механистически-определенным; он полисемантичен, но четко дан в опосредствованиях и множестве функций. Отсюда насыщение образа смысловым содержанием; он несет на себе, смысл целой системы, функцией которого он является. Рококовый стул с изогнутыми ножками, узорчатый, кружевной,

несет на себе смысл галантного салона бездельной жизни и поведения праздничных разукрашенных как куклы человеческих фигур.

Икона не мертвая кивотная принадлежность, а функция целого уклада жизни. Она оказывается связанной с патриархальной обстановкой, теснотой и затхлостью мещанского быта, со всеми пережитками старого дореволюционного уклада жизни. Сами живописные формы, которые, казалось, находятся в музеях, выставках и мастерских художников, имеют, как необходимые элементы человеческой речи, широкое бытовое и общественное распространение. Язык этих живописных элементов является носителем определенных идеологических смыслов и их орудием. „Все эти, казалось бы, мелочи формы, цвета, мимо которых глаз скользит, находятся в сфере, являются частью той гигантской борьбы, какую ведет рабочий класс“ (М. Бродский. Изорам).

Так не только вещи, но и живописный язык, являющийся функцией социального уклада, становится обозначением определенной социальной группы. Образ реальной вещи и готовый социальный образ равно являются выразительными элементами нового языка. Он исходит из социального бытия вещей и живописных форм, анализирует их борьбу и движение и сам включается в борьбу, берет революционные активные формы для вытеснения агрессивных и реакционных.

ИЗОРАМ с первых шагов стоит на почве реализма, но ищет в единичном общее и закономерное, в этом он противоположен эмпиризму; он ищет диалектико-материалистической закономерности, в этом он противоположен конструктивизму с его метафизической закономерностью геометрических отношений.

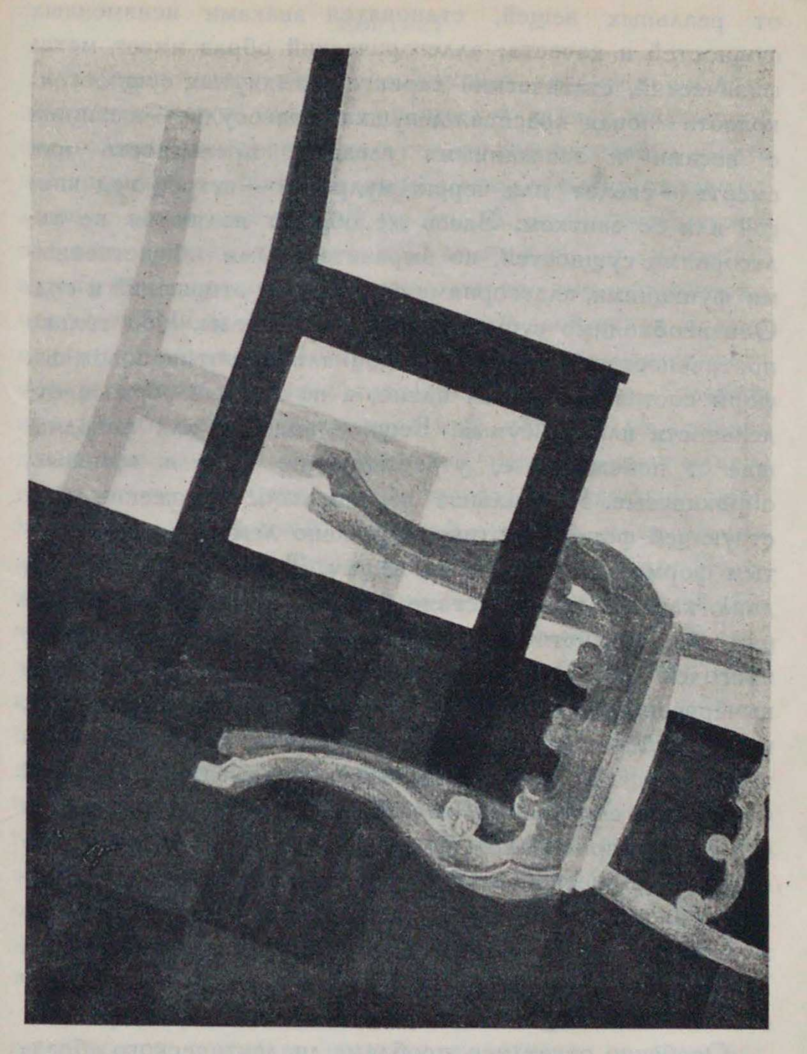
Но на первых порах, преодолевая эмпиризм, стремясь дать в единичном общее, ИЗОРАМ дает обобщенный образ единичного, т. е. механическое соединение в одном образе признаков различных эмпирических вещей и приходит к замкнутым абстрактным образам. Стремясь дать единство противоположностей, он дает противоположность единств, т. е. механистическое противопоставление. Борясь на два фронта, он во многом носит в себе элементы каждого.

Стремление наполнить единичный образ и выражение смыслом целой системы, бытовой и идеологической, привело к обобщенным эмблематическим образам и стилизациям и к рационалистическому противопоставлению функций различных социальных планов (цикл „Старое и новое“). Таков смысл „Чайников“, „Стульев“, „Детских игрушек“, „Спорта“, где вместе с видимыми образами применяется стиль примитивов, лубка, образы импрессионизма и конструктивизма. Ошибка здесь была в трактовке нового, пролетарского по конструктивистически. Это не эмпирические портреты вещей, бытовой утвари реалистов, не натюр морты, но все же при всей конструктивности, не механический вещизм конструктивистов (ср. „Зонтик“ Леже). Вещи и образы охвачены социальной жизнью, являются выражением ее борьбы. В самой трактовке образа дается язык определенной социальной группы, ее видение, способ отбора признаков и их комбинаций. Образ несет, таким образом, двойную функцию чувственной видимости и социальной идеологии. Эта социальная осмысленность предохраняет панно от превращения в беспредметничество, к которому привел конструктивистов—самодовлеющий вещизм. Панно связаны не только с архитектурой, с планами стен и их расцвет-

кой, но с той общественной жизнью, которая происходит в этих зданиях. Они наполнены той тематикой и образами, которые взяты из трудового обихода людей, приходящих в эти здания — учиться или отдыхать.

Таковы „Стулья для древообделочников“, где организованные, конструктивные, крепкие формы древообделочного стула опрокидывают декоративный рококовый стул. Таковы „Чайники для заводского буфета“, где электрический чайник, простой и четкий в своих формах, опрокидывает неустойчивый округленный фарфоровый чайник с пейзанистыми цветочками. В этих панно уже есть разрушение оптического пространства, сопоставление вещей и образов различных социальных планов в одной зрительной плоскости, но вещи и образы имеют законченный цельный характер. Они не пересекают друг друга, не сливаются, а, наоборот, полными видимыми образами служат выражением социальной среды и ее внутренней борьбы. Образ рассматривается, как самостоятельная общественная функция, но вырванный из системы, вне связи, на фоне предполагаемых опосредствований в сознании видящего они получают механистический эмблематический характер. Контрастирующие, антагонизирующие формы должны говорить об антагонизме социальных систем, онагляженными функциями которых они являются. Образ дает сгущенный комплекс признаков, свойственный данной группе явлений, но дает еще формально-логически, без внутренних противоречий.

На границе атрибутивного феодального и чувственно эмпирического искусства возникает аллегория, как образ, стоящий между общим и единичным, между понятием и представлением. Признаки, отвлекаемые



ИЗОРАМ. СТУЛЬЯ

от реальных вещей, становятся знаками неизменных сущностей и качеств; аллегорический образ имеет метафизический, статический характер замкнутых сущностей: красота — юная красивая девушка, правосудие — женщина с весами и завязанными глазами, преходность или смерть — скелет или череп; мудрость — старец над книгой или со свитком. Здесь же образы являются не аллегориями сущностей, но выразительными общественными функциями, аллегориями социальных отношений и сил. Они необходимо существуют, как антитезы. Ибо только противопоставление двух социально-противоположных форм составляет смысл панно, а не каждый образ в отдельности или их сумма. Вещи и поданы, как победившие и побежденные, утверждающие себя и выбитые, опрокинутые. Нормальное вертикальное положение действующей формы противопоставлено лежачим опрокинутым формам, вытесняемым вещам. Таким образом, тема дана, как акт, как действие борьбы, но она лишена эмоций, рационалистична, а ее упрощенный схематизм более пригоден для лубка и плаката, где необходимы резко вычерченные наглядные формы социальных отношений, но недостаточен для монументального диалектического искусства, где явления должны раскрываться во всей сложности социальных связей. К тому же тематическая связь этих противоположных единств борется еще с конструктивистической связью живописных форм, и заполнение плоскости картины, ритмическая организация элементов в целое разрешается абстрактно живописно. Композиция и тема не стоят еще в прямой связи между собою. Композиция имеет тектонический характер.

Особенно отчетливо проблема диалектического образа выступила в подаче человека.

ПОРТРЕТ

Портрет имеет всегда классовый характер; он комплекс признаков человека, важных в данной социальной среде. Само выделение лица в основу человеческого образа и ограничение портрета лицом есть продукт индивидуализма капиталистической эпохи. До-капиталистическое общество знает портрет как комплекс иерархических атрибутов социального ранга, но не как физические черты индивида. Каждый стиль имеет свой метод подачи социально-положительного и социально-отрицательного образа в соответствии с идеологией класса и борьбой, которую он ведет. Положительный портрет утверждает в человеке те социальные качества, которые дают классу господство, отрицательный — вредные, мешающие ему. Но вместе с осанкой, мимикой, жестом и костюмом включается в характеристику биологическое тело. Положительный тип при всех разнообразных идеалах физического облика—всегда сильный, стройный, хорошо сложенный; отрицательный тип — уродлив, безобразен, животноподобен. Положительное выражение, осанка, жест— благородный, галантный, умный, волевой — сочетается с правильными физическими формами, и отрицательное выражение и осанка—гримасы подлости, низости, грубости, глупости, тупости—с непропорциональными физическими формами. Социальная выразительность как бы подчиняет себе физический облик и деформирует его. Классицизм, который рассматривает форму, как сущность, считает физический облик характером.

„Таким образом, если внешние формы отмечают внутреннюю сущность каждого животного, то физиономисты говорят, что, когда человек имеет некоторые

черты похожие на черты животного, то следует отсюда заключить о соответствующих наклонностях; это и называется физиономистикой". (Лебрен. L'expression de passion).

То же говорит Гете: „Всякое тело определяет свой характер. Знатоки узнают живые существа по их образу. Если это действительно так, то существует физиономика". (Физиономич. фрагменты) Классицизм и понимает портрет как биологическую форму, приближенную к идеальным пропорциям.

Отсюда аристократическая красивость и одухотворенность благородных лиц и животная уродливость подлых лиц. Таковы портреты Леонардо да-Винчи с звериными мордами в его карикатурах. Таковы и гоголевские портреты в „Мертвых душах" — Собакевич — медведь, Плюшкин — мышь, и т. д. Животноподобные комические маски, идущие еще от тотемических культовых образов, получают характер определенного социального бытия. Лев, орел, заяц, осел, свинья, волк, лиса — тотемические образы — стали человеческими образами и качествами — львиное сердце, орлиный взгляд, заячья душа, ослиное упрямство, волчья жадность, лисья хитрость. Но независимо от тотемов должны были выделиться и устояться социальные классовые качества силы, храбрости, трусости, глупости, упрямства, жадности, хитрости. Но выделившись в патриархально-феодальном обществе, они оперлись на исторически данные, тотемистические культовые образы и превратились в метафизические извечные сущности, в стоячие социальные маски. Между богами и святыми с животными головами и человеческим портретом с животными чертами — непосредственная связь. Лубок и плакат широко воспользовались, как и басня,

этими животными атрибутами для выявления внутренних сущностей—ослиные уши, свиное рыло, волчья пасть и т. д. стали признаки внутренних свойств. Но уподобление животным тех или иных человеческих форм применяется именно в карикатуре, в издевке, в отношении отрицательных типов, для комических и сатирических персонажей.

Комическое — это не только отрицательное, но отрицательное пренебрежительно поданное, как побежденное, лишенное сознания и воли, внешне-действующее. Комическое — категория историческая, и отрицательное, безобразное и смешное меняет свое содержание, привлекает различные животные черты для их характеристики и самые эти черты меняют свой смысл; но именно комическое допускает сведение внутреннего к внешнему, психического к телесному и животному, так же, как допускает смех в отношении уродства побоев, падений, а не слезы и сочувствие. Комическое допускает животную маску, стоячую характеристику.

Эти маски и характеристики вошли и в наш плакат и в лубок. Образ деревенского богатея, мироеда-кулака, у нас образ капиталистических элементов в деревне, образ враждебной силы — коренастый, толстопузый, толстомордый — совмещает признаки откормленной свиньи и оскаленного бульдога: сюда присоединяются социальные признаки костюма – жилет над рубашкой, волосы скобкой — а вместе маска жадности и злобы крестьянина-мироеда.

Образ капитализма дается маской британского капиталиста: — цилиндр, монокль, фрак, злобная гримаса бульдога и когтистые лапы хищника. Животные и социальные признаки образовали устойчивый образ империалиста.

Именно маски социальных сил, а не метафизических сущностей, не гордости, храбрости, трусости, а кулаков, попов и буржуев, бюрократов, рвачей и летунов дает наш плакат. Отсюда жизненность и смысловая ценность этих стоячих образов. Но уже плакат испытал затруднение, когда перешел к положительным образам-ударников, героям труда.

Социалистическое соревнование в труде, ударничество выдвигает и культивирует энергичную, активную личность, передовика своего участка наступления, изобретательного, находчивого, гибкого комбинатора и стратега своей конкретной стройки и борьбы. Но это не самодовлеющая индивидуальность с замкнутыми в ней особыми качествами — профессионала, мелкого производителя. Новая личность свободна от ограничений индивидуализма (ибо индивидуализм есть ограничение, обособление), а система лучших качеств всех трудящихся своей специальности, связанная с определенной физической индивидуальностью. В нем пересекаются качества товарищей, он не отграничен, не замкнут; их поступки, мысли и чувства переходят в него и от него к ним; он часть целого, но концентрированное, устремленное. Он ведущее звено цепи и неотрывен, неотделим от нее, как ударные, удачные поступки и мысли отдельного человека от его собственных рядовых, обычных дел и поступков.

Личность вырастает из массы, но не отделяется, не противопоставляется ей, а продолжает ее действия и мысли, усиливает их, интенсифицирует их и обратно воздействует на массу. Если в литературе писателю легко дать личность, как особую систему общественных и физических качеств и сил, легко развернуть их в борьбе и движении, ибо литература развертывается во времени,

в движении, то живопись в осанке и жестах и в связи с вещами может давать личность.

Вещи у эмпирических реалистов характеризовали быт, а человека только косвенно, как его принадлежность. Человек характеризовался профессиональной мимикой, жестами обособленного индивидуального тела. Здесь вещи — орудия человека, часть его поведения, носители его социальных функций, продолжают его телесные движения и жесты; в то же время вещи - орудия — элементы всей производительной системы, не замкнуты, не обособлены, как ремесленные бытовые вещи.

Отсюда непрывность общественно-производственной среды, человека, труда и вещей - орудий. Действующие орудия это социальная атмосфера вокруг человека, окрашивающая его и окрашиваемая им.

Положительный портрет это не только образ строителя и борца, но и ведущее звено всех опосредствований, организующее начало вещей, форм и их связи, доминанта культурной общественной системы. Это не профессиональный бытовой образ, это обобщенный образ, синтез положительных качеств пролетария, борца и строителя, с своеобразной физической конструкцией. На первых шагах в пролетарском портрете положительные социальные качества опираются на положительные физические качества. Хорошо развитые физические формы здорового человеческого организма сочетаются с мужественной осанкой и интеллектуальной выразительностью. Но эта характеристика дается не изолированно, не портрет сам в себе, а в системе строительства и борьбы, в раскрытии его ведущей социальной роли. Так портрет еще биологизирован, является монументальной абстракцией мощи и героизма, стоячей маской победной силы и стойкости.

Для монументального искусства нужно было наново создать положительный портрет. Здесь нужен не сгущенный броский образ, а раскрытие подлинных соотношений социальной борьбы. Нужен был не законченный образ-схема, а конкретный образ живых отношений. Вещи получают свой смысл, направленность через человека и характеризуют его. Видимые признаки вещей могут, в зависимости от их функционального значения, быть разорваны, разнесены в разные планы, умножены, могут быть соединены чувственно-несоединимые. Это рассечение вещей мотивируется человеческой фигурой, которая их связывает и направляет и этим характеризуется. Конструктивисты рассекали не только вещи, но и человека, как вещь, по геометрическим принципам. В диалектическом реализме действующий человек, организующий образ, — ведущий принцип системы.

Портрет в панно был только намечен: сдержанно-стойкое лицо „Красноармейца" дано вертикальными и горизонтальными штрихами глаз, рта, носа; даны четкие контуры краснофлотских лиц, разные профили различных возрастов, но еще нет выражения, нет глаз и жизни мышц лица. Лица не говорят, не живут, не мыслят; вещи давили человека. Надо было дать лицо соответствующей ситуации. Лицо воли и напряжения, ярости борьбы и радости победы. Надо было героическую маску диференцировать, наполнить конкретным психологическим и смысловым содержанием. Надо было дать живую жизнь телу, сохраняя монументальность, и преодолев кубистические, геометрические формы, дать конкретную выразительность и отбросить индивидуализм и бытовизм. И здесь, как в тематике, пока дано было решение синтетического монументального портрета в выражении основ-



ИЗОРАМ. КРАСНОАРМЕЕЦ

ных эмоций классовой борьбы и стройки. Для отрицательных социальных явлений сохранены уродливые маски, но усилено выражение отрицательных эмоций — злобы, страха, коварства. Положительные образы даются в сильных телесных формах и эмоциях побеждающей и уверенной силы. Рабочий, крестьянин-колхозник, комсомолец, красноармеец характеризуются физически — возраст, сложение — идеальные экземпляры человеческого вида — в осанке стойкости, энергической решимости, гнева, бдительности, сосредоточенности. Сильные мускулы в движениях труда и жестах эмоций. Лицо, которое имеет на небольшой поверхности множество мелких сильноподвижных мышц, может дать психомоторную формулу человека, почти мысль. И это классово-осмысленное живое, конкретное лицо и стремится дать ИЗОРАМ, отправлясь от идеальной стоячей маски. Крепкое, подтянутое, пластическое лицо, с хорошо развитым лбом, крутым подбородком и резко очерченными скулами, со сжатыми губами и сдвинутыми бровями; открытые глаза мужественно и уверенно смотрят вперед без сентиментализма, без романтического индивидуализма. Менье нашел в пластике выражение трудовой осанки, выдержки и силы, но у него преобладали хмурая покорность, героическая выносливость страданий и лишений, усталости и нужды. Здесь ставка была на образ пролетария-победителя, осанка победной силы, стойкости и высокой сознательности. Человек дан в основных движениях своего труда, в жестах основных эмоций, борющегося и побеждающего класса, в мимике взволнованной волевой мысли. Так создается новый тип человека нового социалистического мира. Не сверхчеловеческий героизм Микель Анджело и не приниженная, слезливая человечность реалистов, но

конкретный, крепко-стоящий на земле, среди земных вещей, коллективный творец своего героического бытия.

Отсюда намечается путь к тому, чтобы дать индивидуальное конкретное лицо и фигуру ударника в его подъемном, ударном выражении и осанке социалистического труда, а это значит дать в единичном и конкретном общее и ведущее пролетарской психики, дать выразительные черты свойственные миллионам через определенное лицо в определенной производственной связи. Так рядом с абстрагированной монументально-героической и сатирической животноподобной маской намечается новый реалистический портрет, не как самодовлеющая эмпирическая личность, а как конкретное ведущее звено социальной и производственной среды.

В портрете наметилась линия от атрибутивизма и схематизма, от рационалистического комплекса признаков к драматической выразительности, к единству телесного психического и социального в движении.

Проблема портрета нового человека явилась той движущей силой, которая привела к новому стилю, наполнила панно социальным содержанием, не оторвав их от архитектуры, связала с живой жизнью и идеологией людей. Здесь эмблематизм вещей получил социальную мотивировку и превратился в социальное раскрытие общественных действий человека.

Тематические требования архитектурных планов нашли разрешение в плоскостной композиции или в малой глубине, не нарушающей стен перспективой. Панно, не впадая в иллюзионизм и бытовой реализм станковизма, преодолевает конструктивный формализм, благодаря новой тематике и мышлению. Фреску некогда разрушила иллюзионистическая перспектива, изобразительность и по-

вествовательность. Монументальные формы феодального храма и дворца требовали посредством атрибутов и эмблем определенного поведения, были частью задания, стен и диктовали смирение и преклонение — человек подчинялся зданию. Вторжение повествовательных элементов в фреску, переход от абстрактных форм к изобразительным, к связи с живой жизнью людей, дворца и храма, с человеческим содержанием церковных зал, палат, был прорывом буржуазной идеологии с ее индивидуалистической чувственностью и религией сердца вместо феодальной авторитарности. Так фрески Джотто иллюстрируют читаемый в церкви текст евангелия или жития Франциска, словно сцены мистерии исполняемой на подмостках. Фреска стала театрализацией библии, литературной повести и поэмы. Иллюстрации к греческим поэтам дали в эпоху ренессанса эротические фрески, связанные со спальнями и гостиными. Но, связавшись с живой жизнью, с поступками и действиями людей, фреска оторвалась от стены и стала станковой картиной, непосредственным языком чувственной видимости, а не эмблематических знаков на стене. Конструктивизм вернулся к абстрактным декоративным формам. Панно соединяет социальную тематику с архитектурой, плоскостные неиллюзионистические формы с мыслью и содержанием сознания. Живопись, как язык диалектического мышления, не нуждается в иллюзионизме для передачи социальной тематики. Противоположность фрески и станковизма здесь снимается, как снимается идеализм и эмпиризм, атрибутивизм и чувственная видимость.

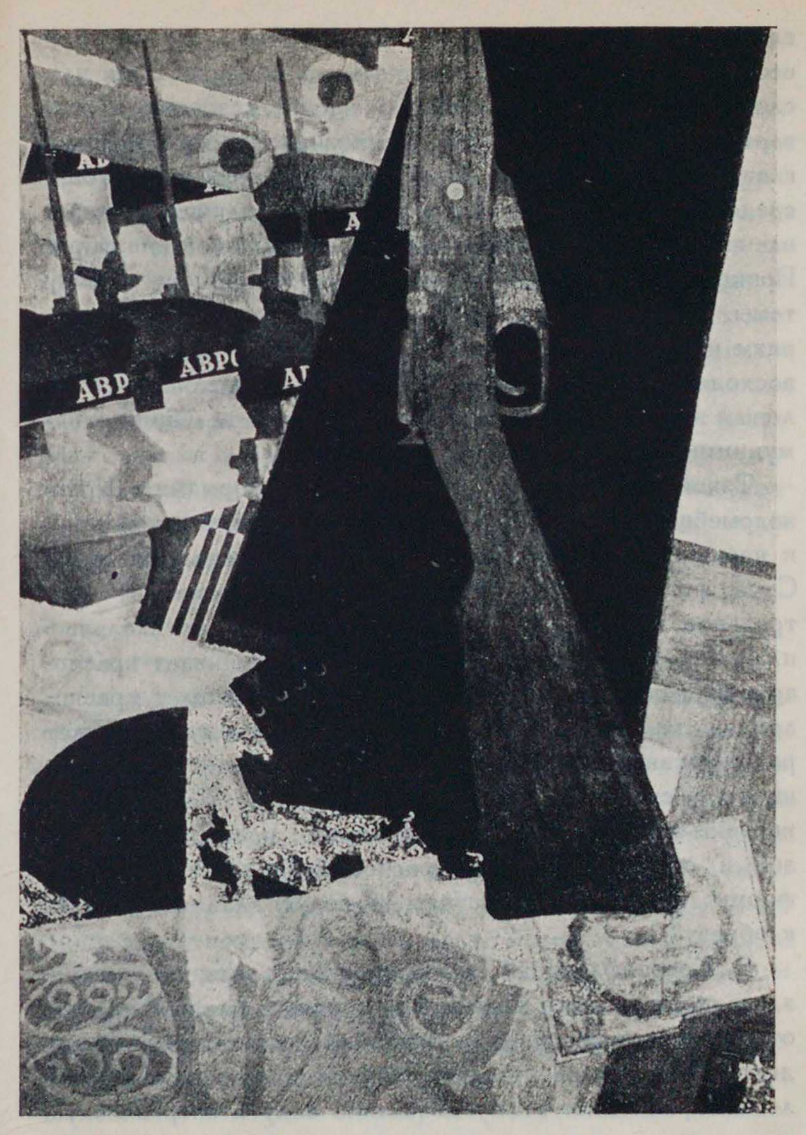
Так портрет создает социальное панно. На первом месте здесь стоит „Красноармеец“ как наиболее цельная подача социального образа. Главная функция — оборона—

дана в монументальной фигуре в переднем плане, стоящей на страже. В правой руке он держит винтовку, левую держит щитком над глазами — жест бдительности. На заднем плане другие функции красноармейца: тракторист, агитатор, учащийся. Так в умноженном образе, в котором относительная величина дает значение каждого, раскрывается роль красноармейца в культурной революции. Это следующий шаг, за „Старым и новым". Разрушено оптическое пространство — красноармеец подан одновременно в разных социальных планах, но пока только в простом повторении фигуры, в различных ее социальных актах. Это простое сложение отдельных образов. Образ не рассечен, но умножен. Здесь умножен схематизм и эмблематизм путем раскрытия социальной сущности, но не разрушен, это еще простой перечень качеств, из которых каждое имеет законченный характер. Отсюда отсутствие эмоциональности, „интеллектуализм". Соотношение форм дает только композиция — передний план основное качество и задний — вторичные. Это то основное, что видит в красноармейце аналитическое сознание. В краснофлотцах (из цикла „Октябрь") уже рассекается не только оптическое пространство, но и оптический образ утрачивает самостоятельную законченность и только в пересечении элементов, в композиции целого, складывается образ. В „Красноармейце" же образы могут быть выделены в самостоятельные смысловые единицы. В „Краснофлотцах", в „Взятии Зимнего Дворца" основную функцию дает образ уверенно и мощно поставленной ноги и винтовки, попирающей ковры Зимнего дворца и керенку, рвущей кружева. Лица даны в другом плане, молодые, суровые, устремленные вперед, они осмысляют энергический шаг ноги. Образ матроса стал системой

функций, сложным сцеплением звеньев. Это и есть полисемантический образ, это видимость, данная через мышление, а не глазного яблока импрессионизма или эмпиризма. Схематизм противопоставленных законченных образов здесь переходит в сложное сплетение диференцированных элементов, функций, образующих в системе— образ действия, акта, а не бытия; детали здесь осмысляются через целое, но не имеют самостоятельного законченного смысла. как в „Старом и новом“ или даже в „Красноармейце“. Но это целое не раскрывает акта взятия Зимнего дворца по его действительно ведущим революционным силам, не раскрывает роли матросов-большевиков в этом акте. Взятая основным звеном нога-клеш, попирающая кружева и керенку. дающая эмоциональное движение сокрушительного шага, может быть понята и иначе по своей неконкретности. Сознательности, организованности Октября, значения взятия Зимнего, как установления власти советов, здесь не дано. Связь элементов стала эмоциональной и драматической, но диалектическое видение требует ведущих звеньев всякого общественного акта.

КОМПОЗИЦИЯ

Если темой изо-произведения является не изолированный чувственный образ, но социальное действие, общественный процесс, где даже вещи являются актами, звеньями процесса, то композиция темы должна быть простым раскрытием всех связей, которые нужны художнику - общественнику в каждом конкретном случае. Развертывание темы должно быть развертыванием диалектического мышления в отношении определенного конкретного явления. Но здесь начинают действовать



ИЗОРАМ. ИЗ ЦИКЛА „ОКТЯБРЬ“

специфические свойства изо, отличающие его от словесного языка, имеющие иные законы объективации, чем слово, именно — живописное обращение к зрению и развертывание в пространстве. Композиционное размещение главных звеньев ведущего образа и, вокруг него — опосредствований, может быть ведено в различных направлениях, возможно самое разнообразное сочетание форм. Принципы композиции подчиняются основному смыслу темы. Сочетание форм — уравновешенное, неустойчивое, ритм нарастания и убывания, вертикалей и горизонталей, восходящих и нисходящих движений—определяется смысловым эмоциональным характером темы и ведущими движущими ее силами.

Такова композиция уравновешенными формами в „Красноармейце“, говорящая о стойкости, монументальной мощи и нерушимости. Господствует ритм вертикальных масс. Сама фигура красноармейца и винтовки занимает центральное положение и образует основной вертикальный план. Его левую поднятую руку уравновешивает красноармеец докладчик, тракториста уравновешивает красноармеец на учебе. Церковь-клуб ритмически отвечает радио-установке, радиатору трактора — учебная доска, штыку — столб электрического фонаря. Пространство картины не оптическое, но социальное: пространство связей и опосредствование красноармейца в стройке, но формы крепко организованы и ведут глаз от „образа к образу“.

В „Краснофлотцах“ композиция дает ритм движения— здесь прежде всего нога-клеш, крупным планом идущая от правого верхнего угла наклонно по диагонали влево, дает движение шага; сапог упирается носком в нижний левый край и дает этому движению силу и энергическую

завершенность. Вертикаль винтовки и изгиб приклада с другой стороны подчеркивают твердость и решительность шага. Ряды голов с резким очертанием приподнятых профилей, неуклонно вверх устремленных, усиливает наступательное движение. Вверху параллельно ковру и перпендикулярно откинутой назад колонне устремляются жерла пушек. Штыки винтовок наклонены налево и несут на себе ритм движения вперед. Никакой устойчивости и покоя, статуарности; множество форм энергично движущихся, наступающих и падающих, попираемых; как и в „Красноармейце" композиция плоскостная, но плоскость, на которой развернута тема, кажется глубинной, благодаря связям и социальным движениям. Проблема монументальной декоративной композиции и станковой сюжетной разрешается в этом социально и тематически содержательном панно.

ЦВЕТ

Если формы являются тематически и композиционно не самодовлеющими элементами, но функциональными частями системы, то и цвет является частью формы и включен в систему. Цвет выявляет форму и определяется ею. Это не просто расцветка форм, но выявление темы. Так же как для формы берется какой-нибудь элемент зрительной вещи в определенном разрезе, так и для цвета берется в основу локальный цвет — характерная окраска, но ее тональность определяется формой и колоритом целого. В обработке тона возможны уклоны в сторону физиологической роли краски, ее интенсивности для выявления живописной формы, для выдвижения и оттеснения ее, возможно и уклоны в сторону эмблематического выявле-

ния формы; тон становится чувственным знаком социальной функции вещи: серые, коричневые и стальные тона „Красноармейца“, черные и коричневые матросов и слащавые сиреневые — ковра, голубой — церковного купола. Фактура почти технологично подает материальность вещи, а не иллюзорную видимость, углубляет реализм и оправдывает функции — сталь, кожа, сукно в „Красноармейце“, и сапог, кружева, ковровая ткань и бумажная керенка в „Матросе“; и всегда интенсивные насыщенные сильные тона соответствуют четким энергическим формам и теснят слабые разбавленные тепловатые, свойственные неопределенным, рыхлым формам.

Так же как элементы формы располагаются по основной идее темы, так и цвета служат эмоциональному смыслу темы подбором тонов. Цвета не только выявляют друг друга, выдвигают основное и оттесняют второстепенное, но и перекликаются в родственных тематических участках и отталкииваются в антагонизирующих. Отсюда ритм форм подчеркнут ритмом красок. Так создаются колористические участки смысловые красочные зоны. Приведенные в систему цвета и фактура материалов дают радостные и светлые давящие и бодрые, гнетущий и мрачный колорит. В панно колорит еще определяется архитектурной окраской помещения, для которой они назначены и только в пределах этой окраски подбираются, модулируются тональности. Зато в плакатах, не связанных архитектурными условиями, краски расцветают самыми энергичными интенсивными тонами. Таково „Первое мая“ с радостными красными, желтыми, синими тонами нашей демонстрации и сумрачными мутными, черными и серыми в капиталистической обстановке.

ПЕРВОМАЙСКАЯ „БОРЬБА ДВУХ МИРОВ“

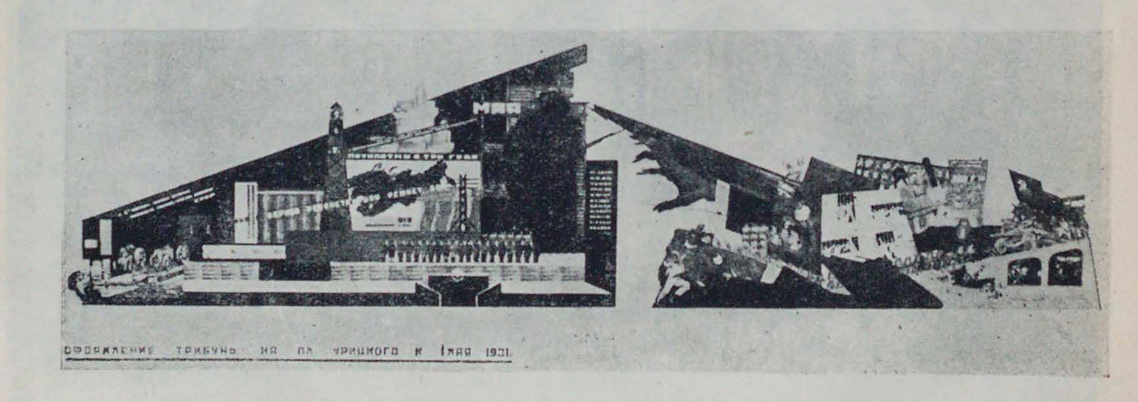
„Борьба двух миров“ — поворотный этап в творческом методе ИЗОРАМа и большой шаг по пути нового стиля. Здесь снимается противоположность плаката и панно, злободневного и исторического. Складывается новая отрасль массового публичного монументального искусства, тематика которого раскрывает конкретный исторический момент мировой революции. Противоположение злободневного и исторического было противоположением мелкобуржуазного узкого быта, его анекдотов и сценок широкой общественной жизни, истории, в которой мелкая буржуазия пугливо терялась. Господствующее дворянство и крупная буржуазия сливала свое бытие с государством и утверждала свои темы, как высокие и исторические. Дела и дни господствующего класса демонстрировались ими как исторические события, вершающими судьбы народа и придавали монументальный героический характер. Дела и дни мелкой буржуазии беспомощно зависели от истории и могли оформляться только в мелких жанрах искусства. Общественные здания находились в руках господствующего класса, и росписи и украшения давали место монументальной живописи; жанр ютился в тесных частных комнатах. Так разделение большого и малого искусства, исторического и бытового жанра было классовым делением высокого и низкого, было орудием господства.

Пролетариат отбрасывает это деление общественной жизни на высокое и низкое, историческое и бытовое. Бытовизм есть мелкобуржуазный элемент истории, но не лежит вне исторического процесса. В социалистической революции каждое событие, каждый акт жизни любой социальной группы есть элемент революции, положительный или от-

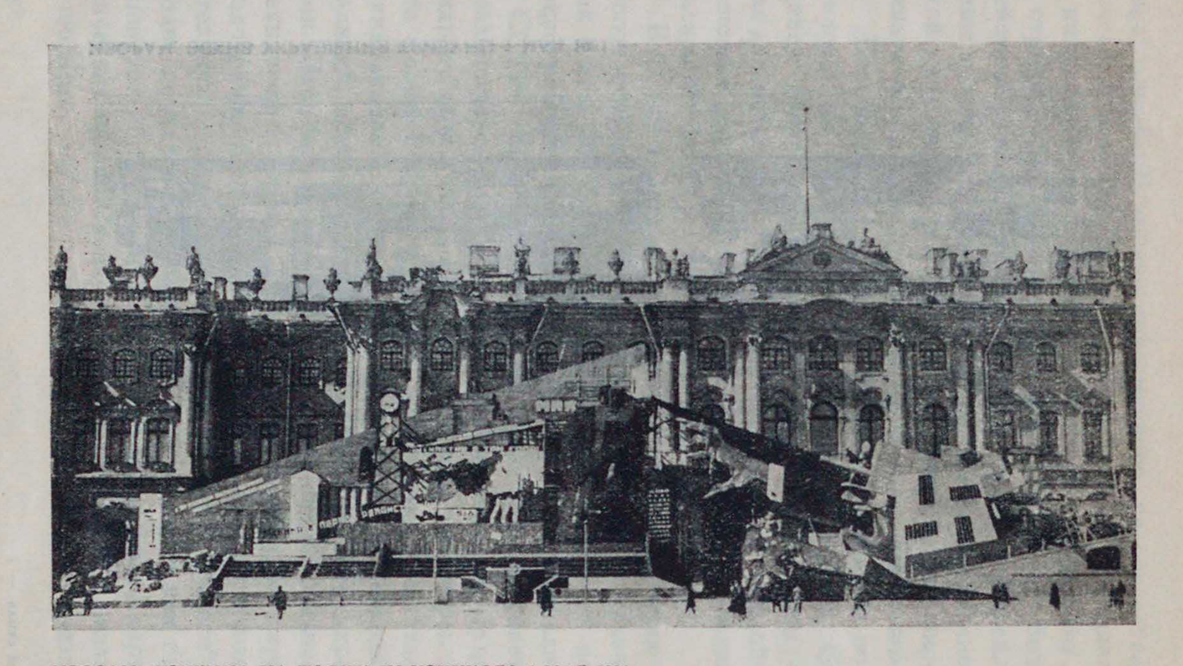
рицательный. В жизни современного человечества нет ничего, что стояло бы вне гигантской борьбы социализма и капитализма, нет ничего, что не утверждало бы одно и отрицало бы другое. Нет частных сценок бытовых действий, — все элементы двух огромных лагерей. Нет темы в искусстве, которая стояла бы вне социалистической революции, но могут быть темы более широкого охвата революции и темы более частных ее проявлений.

„Борьба двух миров“ берет тему революции во всей широте, но отбирает основные линии борьбы. Строящийся социализм и разлагающийся капитализм даны как две антагонизирующие системы. Внутри каждой дано основное движение сил в широко обобщенных планах без раскрытия всех сложностей отношений.

В СССР индустриализация и коллективизация вытесняют остатки капитализма и ликвидируют кулачество как класс. На Западе—закрывающиеся фабрики, восстающие рабочие и баррикадные бои. Тема индустриализации в СССР—карта пятилетки в четыре года—занимает центральное место. Кругом гигантские домны, нефтяные вышки, гидростанции, хлебные поля, тракторы, элеваторы. Здесь все формы поднимаются над устойчивым горизонтальным фундаментом, встают вертикальными и восходящими планами, которые охватывает ширящийся вверх красный фон. Первомайские лозунги, цифры и надписи осмысляют технические формы и четкими восходящими строками подчеркивают общее движение вверх. Основной лозунг— „техника в реконструктивный период решает все“ проходит по диагонали вверх во всю длину и как бы мотивирует обилие технических, индустриальных, картографических форм. Слева снизу—ряд тракторов в различных поворотах, но все направленные вперед, перерезывают



ИЗОРАМ. ЭСКИЗ УКРАШЕНИЯ ТРИБУНЫ 1 МАЯ 1931 г.



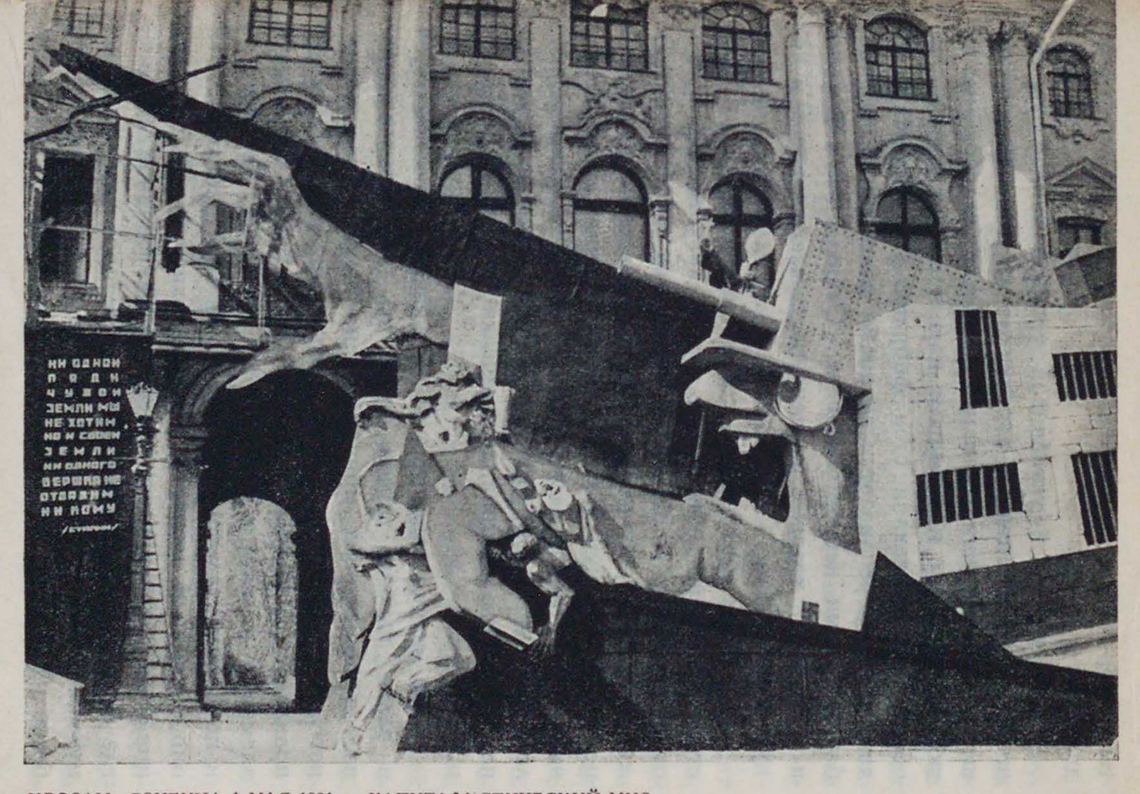
ИЗОРАМ. ТРИБУНА НА ПЛОЩАДИ УРИЦКОГО 1 МАЯ 1931 г.



ИЗОРАМ. ТРИБУНА 1 МАЯ 1931 г. ТРАКТОРЫ и КУЛАК

чрезполосицу, превращают ее в сплошную запашку, и теснят и давят опрокинутого кулака, лежащего в самом нижнем углу и как бы выбрасываемого из стройки. Кулак дан маской, но его гримаса свирепой и смертельной судороги—яростно оскаленный черный рот, вылезшие из орбит глаза, рука протянутая по чресполосице и зажимающая ветхую избушку в толстой ладони—дают его включенным в борьбу, раскрывают его роль и причину его злобных и обреченных усилий. Справа у вершины под незавершенной стройкой в лесах стоят рабочий и красноармеец — обе фронтальные и монументальные фигуры, конструктивистически обобщенные в энергических кубизированных планах. Рабочий повернут лицом к стройке, красноармеец к западу, но вместе образуют статуарное единство.

Центральный образ другого мира представляет собой плакатную стоячую маску капиталиста, но ее обычные атрибуты несут функции империализма: цилиндр стал броней, из которой высовывается дуло пушек, оскаленный рот изрыгает механизированных солдат. Одну руку он хищно протянул к СССР, другой зажимает колониальные народы, которые в мучительном трагическом напряжении высвободиться, поворачиваются и тянутся к СССР. На полях цилиндра, над пушками папа с крестом, призывающий к крестовому походу на СССР. В затылок капиталисту вклинилась тюрьма, стена которой, разбитая тюремными решетками, образует гигантский фашистский знак (одна форма несет две смысловые функции: фашизм и тюрьма). К тюрьме прислонился тумбообразный полисмен с огромной дубиной на-готове; под ним механизированные солдаты направляются уже против своих рабочих. Позади вверху закры-



ИЗОРАМ. ТРИБУНА 1 МАЯ 1931 г. КАПИТАЛИСТИЧЕСКИЙ МИР

тые фабрики с заколоченными окнами, с запертыми дверьми.

Здесь ни одной устойчивой уравновешенной формы, ни одной горизонтали и вертикали; даже почва перекошена нисходящими планами. Цилиндр валится назад, тюрьма вместе с полисменом падает ему навстречу, им обоим вторит наклон стен фабрики. На правом конце движение еще усиливается группами восставших рабочих, баррикадными нагромождениями. Отсюда, из-за тюрьмы и полисмена, красные знамена поднимаются вверх и тянутся к СССР.

На Западе больше движения и людей; в СССР стройка — язык технических форм, лозунгов и цифр, оттеснил людей. Место человеческих фигур заняли живые люди. Трибуна являлась органическим элементом целого. Президиум Обкома держит в руках руль как бы направляя стройку перед массой демонстрирующего пролетариата. Этим „Борьба двух миров“ становится частью первомайского шествия, тематически продолжая праздничное действие.

Если панно связывались с жизнью, происходящей в залах клубов, домов культуры, то здесь складывается новый вид монументального искусства, связанного с жизнью целого города, его улицы, площадей в дни празднеств. Это не развернутый гигантский плакат, хотя элементы плаката в нем имеются в масках, лозунгах, — и не монументальное искусство баро́чной площади, хотя оно объемно и элементы связи с архитектурой площади имеются. Это скорее мистерия, театрализованное действие, где ведущую роль играет изо, но которое требует слова, музыки и живого жеста. Выход за пределы изо должна была дать театрализация отдельных сцен (живые люди

за решеткой машут красными платками, поют, приветствуют и призывают).

„Борьба двух миров" стремится к синтетическому, монументальному, публичному искусству, включается в самую жизнь, в движение массы демонстрантов, и развертывает знамена, плакаты и образы шествия в образ единой мировой революции. Но изо-искусство сохраняет свой специфический язык. Композиция ритмически и живописно раскрывает тематику: организованные планы СССР — развал и разложение на Западе. Красные, желтые и оранжевые тона планов СССР противостоят темным холодным тонам другого мира. Две системы стоят друг против друга в напряженной готовности борьбы. Когтистой руке империалиста, протянутой к СССР, противостоит монументальная фигура красноармейца на страже с винтовкой на перевес. Черный фон охватывает Запад и, заостряясь против СССР, ломает свое острие у красных границ, но красные флаги в руках рабочих в окнах тюрьмы над баррикадами перекликаются с красными планами СССР, связывая пролетариат всего мира.

Борьба двух миров взята еще здесь обобщенно, как борьба двух диктатур. Политический момент не конкретизирован. Каждый мир взят со своими противоречиями, но вне той конкретной исторической ситуации, через которую идет борьба внутри каждого лагеря и между ними.

ОКТЯБРЬСКАЯ „БОРЬБА ДВУХ МИРОВ"

Октябрьская „Борьба двух миров" — второй значительный шаг по пути диалектического раскрытия тематики. За время с мая по октябрь загнивание капитализма обнаружилось с катастрофической силой. Кризис, заго-

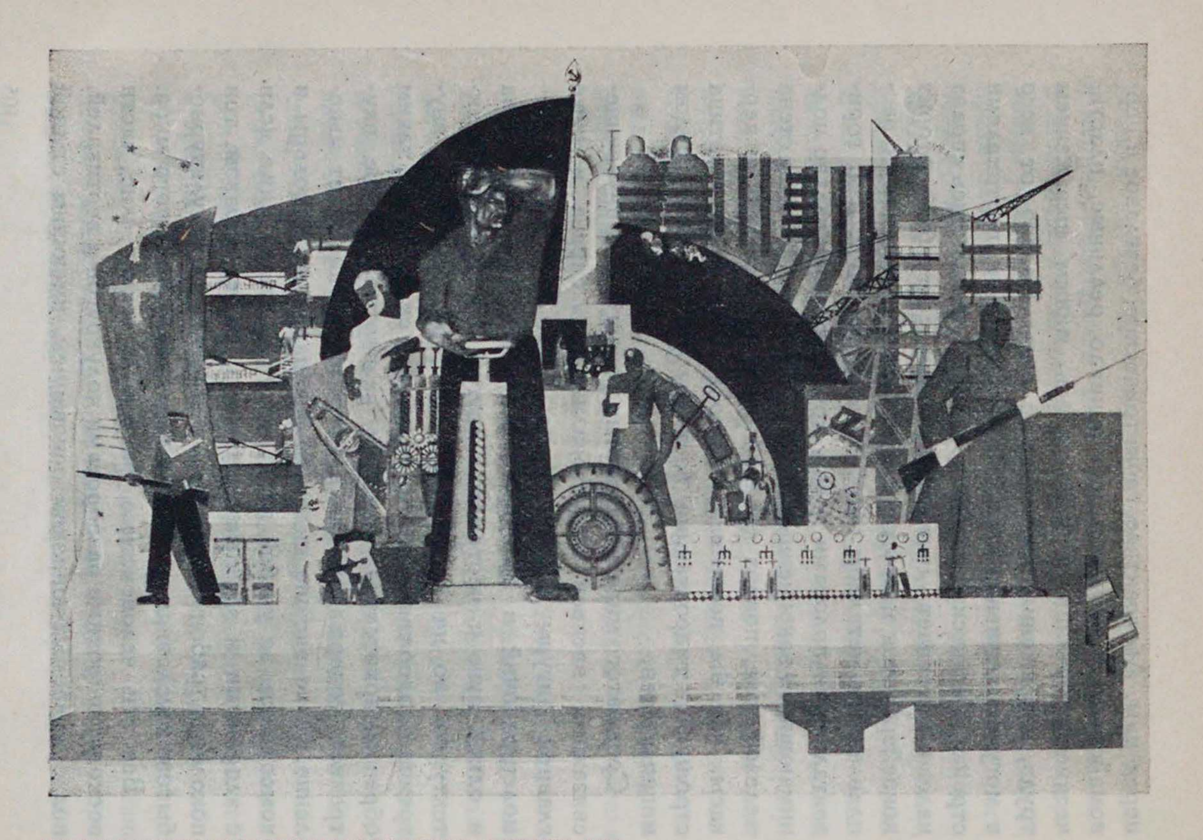
няемый внутрь под внешним процветанием, прорвался в непрекращающемся ряде экономических, финансовых и политических потрясений: сокращение и полная остановка различных отраслей производства, непрерывные крахи банков, лихорадочная неустойчивость валюты, рост безработицы и нужда масс, усиление революционного движения и судорожное контр-наступление буржуазии, предательская роль социал-демократии в этой борьбе. В то же время огромные успехи социалистического планирования хозяйства и культуры, успешное выполнение пятилетки, рост технической и экономической мощи первого в мире пролетарского государства уже ни в ком не оставляет сомнения в исходе борьбы двух миров. Культурная революция, ударничество, соцсоревнование выдвинули проблему нового общественного быта на передний план и вместе с ним нового человека — строителя социалистического мира.

ИЗОРАМ в новой постановке, в соответствии с историческим соотношением сил, углубляет и осложняет раскрытие противоречий двух миров, внутренних сил каждого. СССР — штаб мировой революции — выступает вперед и мощно поднимается над капиталистическими странами, возвышая над всем миром широко развернутое знамя Ленина. По обеим сторонам мир капитализма: Восток, Азия—Япония и Китай и Запад—Европа и Америка. Безличная техническая индустриализация и коллективизация СССР в майской постановке одушевилась живыми действующими людьми. В центре стала гигантская фигура рабочего (20 м). Под развернутым знаменем Ленина, словно рулевой стройки, крепко расставив ноги, он уверенно держит колесо регулятора, левую он поднял кверху призывая и оглядывая широкие горизонты, раскрывшиеся

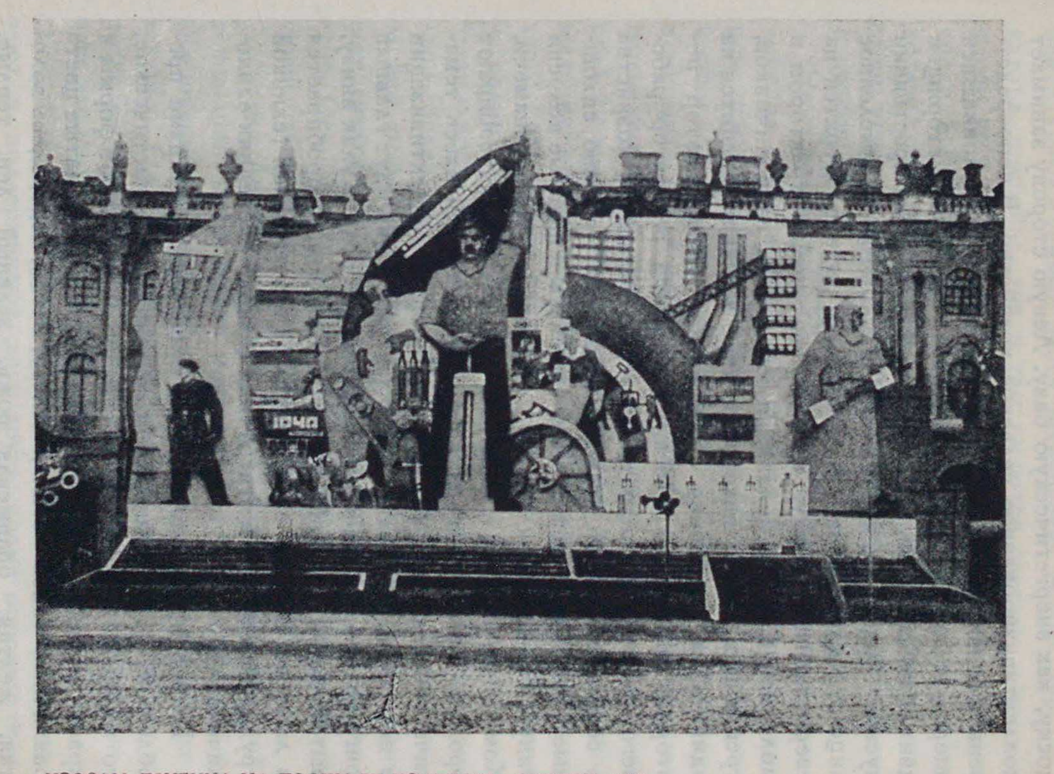
перед ним. Абстрактное, геометрическое, безглазое в первомайской конструкции лицо приняло реальные, пластические очертания и наполнилось живым выражением труда, напряжения, торжества и силы. Налево от него в могучем движении восходит полукругами, вертикалями стройка. Гигантский разворот турбины, поднимаясь справа налево, отвечает движению знамени; турбине вторит конвейер литья и круговое движение пламенеющих расплавленным металлом опок. Поверх турбины, над горизонтальными полосами лесов, круглятся вертикально поднимающиеся законченные домны. Рядом отливается стена железобетона, поверх которой еще торчат железные каркасы, как бы возвышая, продолжая отливку. Плотина строящейся гидростанции восходит над турбиной рядом мощных стен.

Среди этого мира металлургии и энергетики, внутренне-связанных звеньев индустриализации, справа и ниже главной фигуры на фоне цеха и ВТУЗа стоит комсомолец-рабочий в прозодежде с орудием производства в одной руке и чертежом в другой. ВТУЗ подан архитектурно, но на месте окон панно, раскрывающее внутреннее содержание, как бы видимое сквозь окно; таким образом архитектура снаружи развертывает свое внутреннее содержание, как в детском рисунке, дает мышление, а не внешне видимое. На панно комсомольцы и комсомолки за учебой на партах и у доски. Ниже ясли с здоровыми и веселыми ребятами; таким образом, три поколения рабочих в труде, учебе, в новых культурно-бытовых условиях работают над созданием нового мира.

Все эти человеческие фигуры и технические части восходят широкими разворотами полукругов и вертикалей, поддерживаемых широким основанием, имеющим с одной



ИЗОРАМ. ЭСКИЗ ОФОРМЛЕНИЯ ТРИБУНЫ. ОКТЯБРЬ 1931 г.



ИЗОРАМ. ТРИБУНА НА ПЛОЩАДИ УРИЦКОГО. ОКТЯБРЬ 1931 г

стороны широкую электрическую распределительную доску, как энергетическую базу. Левую сторону занимает доллективизированное сельское хозяйство. В непосредственной связи с фигурой главного рабочего, наклонившись вперед и направо в округленном повороте, вторящем движению знамени, на его фоне колхозник-крестьянин пускает лен в декортикатор. Открытое осмысленное лицо удовлетворенно и несколько лукаво щурится на свернувшегося внизу, сдавленного между трактором и молочной фермой, кулака, на середняков, единоличников, треплющих лен на вековом станке и оглядывающихся на удивительную машину колхозника. Декортикатор повторяет своими техническими формами регулятор рабочего и связывает индустриализацию сельского хозяйства с социалистической индустриализацией. Налево сплошные, не знающие межей поля спелой ржи; налитые колосья тянутся вверх наклоняясь, как по ветру, к знамени. Комбайны колхоза „Коммунар“ тремя рядами собирают урожай. Как в секторе индустриализации и здесь тематические элементы раскрывают процесс коллективизации и внутренне вызывают одна другую. В ряд идут главные фигуры: колхозник, комбайны, ржаные поля. Кулак внизу; вытесненный молочной фермой и колхозом, он пробирается в льняные участки единоличника с его отсталой техникой труда. Между, но в тяготении вверх — середняк-единоличник.

Если в правой половине, в мире индустриализма преобладают технические формы и цвета натуралистические, то в сельскохозяйственном секторе преобладают формы и краски полей и растений. Там серые, красноватые цвета различных тонов — сталь, железо, бетон, медь; здесь золотая, желтая, оранжевая рожь, зеленый лен, теплые,

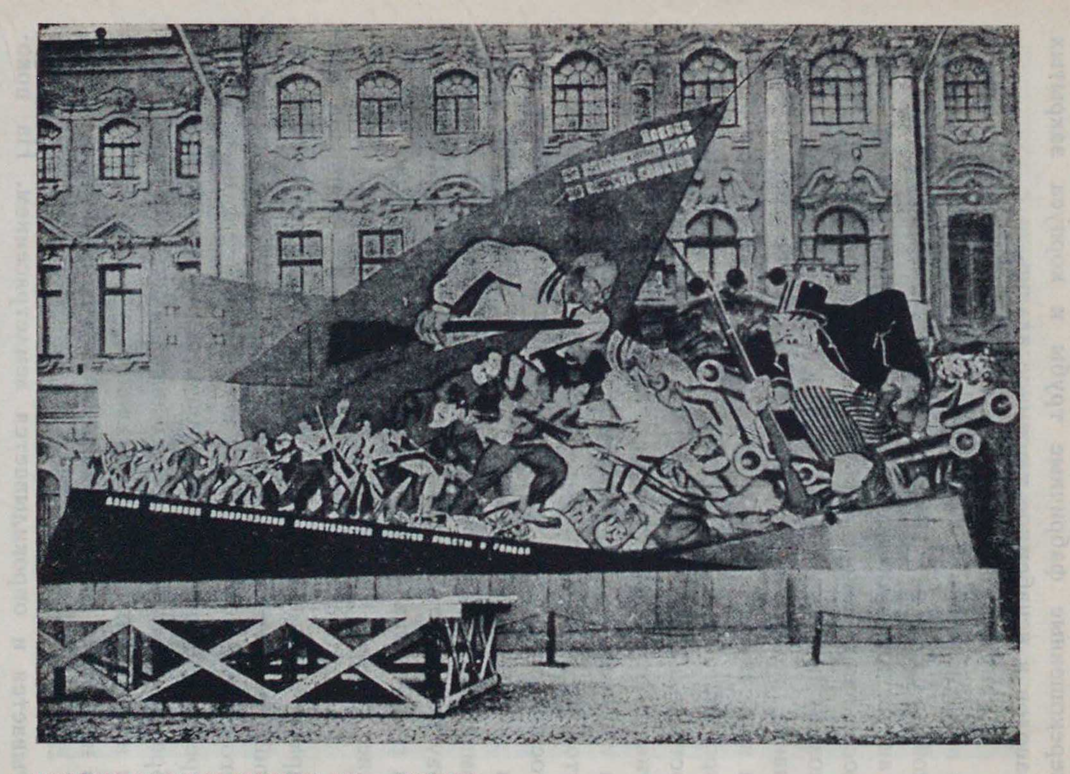
яркие солнечные цвета. Но так же как здесь имеются нейтральные и темные цвета технических форм—декортикатора, комбайна, так и там имеются светлые и теплые тона—ясли, ВТУЗ; а главное перекликается, проступает среди других цветов, проходящий красный цвет. Над полями реют аэропланы, равняясь в полете по линии знамени, усиливая элементы технической и культурной связи секторов.

На границах СССР—монументальные фигуры красноармейца и краснофлотца на страже. Красноармеец, с лицом осмысленным, суровым, а не абстрактно геометрическим, стоит у незаконченной гигантской стройки, прикрывая собой фабричный корпус. Несколько поддавшись вперед, с винтовкой наперевес, как бы готовый сделать выпад против империалиста. Крепость и пушки, выдвинутые из ее бойниц против имериалистического танка, повторяют движение винтовки. На другом конце у границ Китая стоит краснофлотец в позе напряженной бдительности и готовности; винтовка приставлена к ногам, лицо более молодое, полно возмущения и ненависти, словно вызванных развертывающимся перед ним зрелищем свалки китайских генералов и японских империалистов. Острый нос броненосца и пушки выступает на фоне синей стены моря, замыкающей здесь границу.

Знамя Ленина с гербом СССР, знамя штаба мировой революции и ее партии является ведущей смысловой и композиционной формой центральной части всего произведения. Оно же возвышается над другими частями и является вершиной, к которой устремлены революционные элементы Запада и Востока.

Если в СССР все формы устойчивы, взаимно вызывают и поддерживают друг друга, кроме опрокинутого

вытесняемого кулака, то в другом мире все формы громоздятся и рушатся, теснят и опрокидывают друг друга, как будто безнадежно и тяжело идут ко дну. Сама почва разорвана наклонными покатами и на них тупыми и острыми углами, лишенными равновесия, наклонились здания и фигуры. На Востоке, в Китае потасовка падающих и лежащих генералов, хищный разбег японского империалиста и восстание рабочих и крестьян. Отрицательные фигуры даны маскообразно: у генералов монгольские черты, широкие скулы, косой разрез глаз и узкий подбородок—плакатно-утрированы и искажены уродливой гримасой злобной схватки. Но движение осмысленно: сжимая друг другу горло, они оглядываются на японского империалиста в цилиндре со свирепым бульдожьим оскалом рта. Японец, попирая ногой замученного китайца, сжимает в руках винтовку и кнут. Из-под него торчат дула пушек, направленные в сторону Китая и СССР. За ним русский белогвардеец и японский генерал хищно нацеливаются на СССР. По другую сторону генеральской схватки надвигаются многочисленные ряды партизан и красных войск с винтовками, вилами и пиками. Неудержимое движение их вперед дано наклонами тел, энергичным шагом. Передние прикалывают генералов, повергают их вниз, где лежат головы казненных китайских революционеров. Над этими рядами встает могучая фигура китайского пролетария—лицо одушевлено болью и гневом и энергической решимостью. Голова и тело бурно наклонились вперед, словно он только что сбросил оковы и освобожденный бросился в бой. В одной руке он держит винтовку, направленную на генералов и японца, в другой поднимает гигантское знамя, высоко развевающееся над всей свалкой. На знамени надпись: „вперед



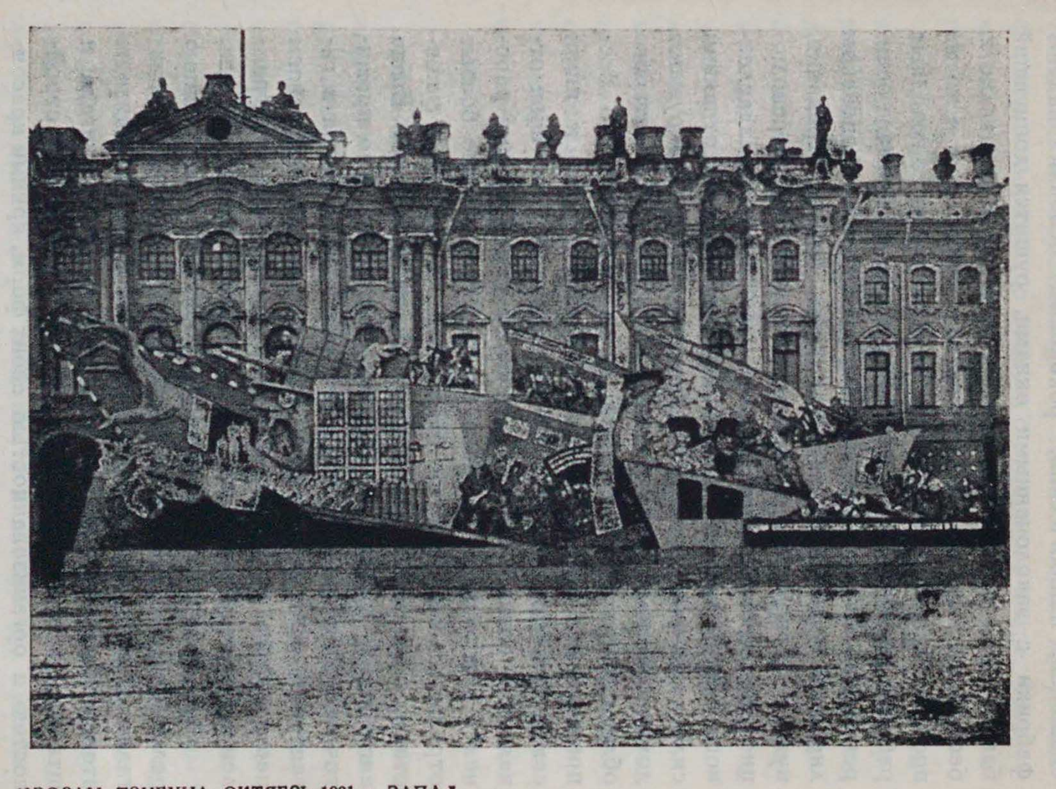
ИЗОРАМ. ТРИБУНА ОКТЯБРЬ 1931 г. ВОСТОК.

по ленинскому пути за власть советов". Позади слева перекошенные фабричные трубы и корпуса закрытых заводов и неизбежное тюремное здание.

В центре западной части осталась маска имериалиста с выкатившимися глазами, с хищным клювом, с оскаленной на СССР волчьей пастью, из которой идут ряды механических солдат в сторону СССР и в сторону своих восставших рабочих. Броневой цилиндр снабжен пушками, позади поднимается, выдвигаясь вперед, танк. Вся эта маска напоминает поверженное, но не раздавленное и злобствующее чудовище. В судороге жадности и страха протянутая к СССР когтистая рука, короткая и слабая, останавливается у границы. Ее движению вторит выкатившийся танк, выдвинутые жерла пушек и воинственно и испуганно протянутая рука папы, призывающая к крестовому походу. Своим жестом и крестом папа благословляет когтистую руку империалиста, пушки и танк и посылает проклятие на СССР. Под другой рукой империалиста среди изгибов цепких пальцев напряженно рвутся, поднимаются и тянутся к СССР в страдальческих и героических поворотах колониальные народы и рабочие.

Позади головы стоит единственное устойчивое квадратное и крепкое, среди расшатанных и падающих зданий,—военно-индустриальный завод Шнейдер-Крезо. На его крыше, пятясь задом к бронецилиндру на фоне агрессивно наступающих фашистов примостился штрейкбрехер революции—социал-демократ в умиротворяющей и испуганной позе, протягивая руку к рабочим, повторяя в несколько измененной форме жест папы.

Дальше развал сильнее и глубже, словно все расшатывается и опрокидывается землетрясением. На поко-



ИЗОРАМ. ТРИБУНА. ОКТЯБРЬ 1931 г. ЗАПАД.

сившийся, идиллический, рококовый особняк падают фабрики с заколоченными окнами, рушится лопнувший банк; горы зерна обвалились и придавили капиталиста, беспомощно выбивающегося из-под мешков, но в то же время скалящего рот, выкатывающего глаза на голодных рабочих, жадно оберегая свой груз. Та же гримаса освирепевшего бульдога, что у японца, но на европейском лице, дана в этой маске. Остальное — сцены страдания, нужды, экономической и политической борьбы революционного пролетариата. У головы капиталиста, раздавленного зерном, исхудалая женщина в безвыходном отчаянии склонилась над трупом истощенного ребенка. Ее окружают домашний скарб, беспорядочно выброшенный из старого облупленного дома, тяжелая сцена, говорящая о бесприютности, бездомности, отсутствии крова и пищи семьи безработных. Направо и налево от этих сцен отчаяния и безнадежности выступают демонстрации рабочих с требованием хлеба и работы, героические боевые отряды юнгштурмов на баррикадах, в борьбе с фашистами, с полисменами, с жандармами у тюрьмы. Выше английский крейсер с лозунгами защиты своего прожиточного минимума. И над всем реют, как крылья в гигантском размахе, красные знамена, в движении своем перекликаясь с знаменем китайских рабочих и устремленные к поднятому над всем миром знамени Ленина,

Так три части композиции получают внутреннюю цельность в единстве мировой революции против капитализма; различные страны—различные стадии, эпизоды этой революции. СССР победила — ударная бригада и штаб социалистической революции. Она выступает стройностью и организованностью своих форм, яркими красочными торжествующими планами. Две другие части тяго-

теют вниз в обрушивающихся темных, серых и тусклых формах, говорящих о гибели, о сумерках и конце. Только красные знамена горячо выделяются из них и привлекая глаз ведут его к центральной части.

В октябрьскую „Борьбу двух миров“ уже внесены конкретные исторические условия борьбы двух диктатур, империализм Японии, экономический кризис, но еще не достигнуто умение схватить основное конкретное звено борьбы капитализма и социализма и вокруг него развернуть все остальные противоречия. Не достигнуто умение дать через единичное и конкретное общую диалектику борьбы без помощи абстрактных обобщений и механистических противопоставлений. Вместе с этим не достигнуто единство драматического действия, единство аналитического и синтетического начала, интеллектуализма и эмоционализма. Разрешением этой задачи сейчас вплотную и занялся ИЗОРАМ.

ДЕТАЛИ

При всей связности и цельности развернутой композиции в построении отдельных образов действуют два различные принципа—плакатной маски и реалистического раскрытия. Отрицательные формы даны в условной схеме, внешней маске, положительные — натурны, внутренне-осмыслены и оживлены. В СССР даже индустриальные формы — турбины, домны, гидростанции, комбайны даны с технической почти чертежной точностью в деталях и их сочетаниях. Эти реалистические формы не имеют, однако, эмпирической законченности. Взяты основные детали, признаки достаточные для определения машины, для установления ее действия и в поворотах, нужных для композиции. Формы пересекают друг друга, входят

одна в другую, соответственно своим реальным функциям и хозяйственному значению в общественном производстве. Примером может быть декортикатор, взятый непосредственно с заводского чертежа и модели; машина, которая должна произвести переворот в обработке льна, только выпускается в массовом масштабе. Завод им. Карла Маркса, заинтересованный в том, что модель его изобретения и производства будет фигурировать в „Борьбе двух миров", как актуальный образ, принял все меры для точного воспроизведения машины. Это включение конкретной производственной формы в монументальное искусство общественного праздника оказалось стимулирующим для производства моментом соревнования, как дело доблести и славы, как общественная награда за победу. На шествиях заводы выносят образцы своей продукции, своего производства на плакатах и в самостоятельных моделях. Здесь она наглядно включена в „Борьбу двух миров", как передовой элемент.

Декортикатор находится в руках крестьянина, в уменьшенном виде повторяет отдельные технические формы регулятора, находящегося в руках главной фигуры—рабочего, и включает индустриализацию сельского хозяйства в дело рук рабочего. Но декортикатор дан еще на фоне цветущего и спелого льна в действии, как орудие нового сельского труда, вытесняющего старый, бытовой, ручной труд, а вместе с ним кулака и капиталистические элементы. Машина дана, как орудие революции, включенной в систему наступления пролетариата. Реалистически натурна по формам и колориту наша стройка—здания, фабрики, машины, производство. Только реалистическая видимость пересекается мыслимыми опосредствованиями, такими же реальными, как объекты, но не видимыми непосредственно,

не прощупываемыми, данные только анализирующей мысли.

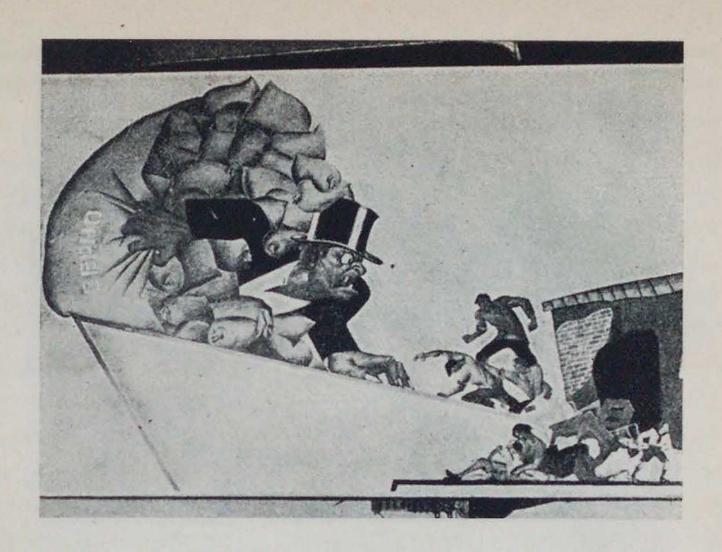
На Западе те же объекты имеют условный схематический характер экспрессивных конкретизированных метафор, онагляженных сущностей. Лопнувший банк дан, как обвалившееся банковское здание, закрытые фабрики имеют заколоченные досками на крест, словно перечеркнутые, окна, висят непомерно большие замки, дома наклонились, горы зерна лежат буквально тяжелым грузом на капиталисте и т. д. Еще резче это различие трактовки выступает в подаче отрицательных и положительных портретов. Все враждебные силы даны сатирически, карикатурно, агитационно-пропагандистски. Они не только вскрывают отношение, но вызывают внешними формами отвращение и возмущение, ужас и смех. Капиталист мог быть дан фигурой парламентского джентльмена с фашистским значком, среди тех же военных заводов, закрытых фабрик, расстреливаемых демонстрантов, сжигающим хлеб перед умирающими с голоду женщинами и детьми. Можно было, не лишая его реальных человеческих форм, раскрыть его аналитически, как пролетария в СССР. И в самом раскрытии обнаружить его разложение, агрессивную роль в общественном развитии. Но для монументального искусства площади, где массы демонстрантов проходят не задерживаясь, естественна и оправдана плакатная подача. Она избавляет от множества деталей, она клеймит, как агитационная речь, она патетична, декламационна, не стесняется в сильных выражениях, жестах и красках, вызывает сравнение со всем ненавистным, отвратительным, применяет бранные слова и обороты.

Но при всей эмоциональной приподнятости, при всем стремлении возбудить, настроить, эти маски имеют и

аналитический характер; они полны движения и не только клеймят, но и раскрывают. Жадная пустая рука капиталиста делает жест хищной хватки—когтистые, растопыренные, изогнутые пальцы, готовы когтями вонзиться в СССР. Пальцы другой руки, давящей колониальные народы, как щупальцы спрута, обвились вокруг барахтающихся тел. Пасть злобная, клыкастая, сочетающая волка и бульдога, изрыгает механических солдат империализма; глаз с моноклем вылез из орбиты от ярости. Все функции,—качества даны в движении, в определенной направленности, а не замкнуто и неподвижно. Другая маска капиталиста, барахтающаяся под горой зерна, старающаяся высвободиться, в то же время ощерилась на голодных и восстающих рабочих, одной рукой приподнимая себя, другой прикрывая зерно. Это двойное движение—спастись от обвала и не подпустить рабочих—далеко от статического штампа и дает диференцированные элементы шаблонного образа капиталистов; это как бы комический актер в маске, но в реальных жестах.

Маска социал-демократа—не только откормленная свинорылая с ханжеской улыбкой—фигура буржуа Цергибеля, но и раскрытие его штрейкбрехерской роли. Он протягивает руки, чуть сгибая их в локтях, ладонями вниз,—утишая, успокаивая, опуская вниз пролетарское возмущение. Приседающая поза всего тела поддерживает жест рук и также как бы приглашает опуститься, сесть, приникнуть. Но он стоит на военном заводе, на стороне нападающих фашистов и в кармане брюк у него браунинг. Роль умиротворителя выступает недвусмысленно ясно.

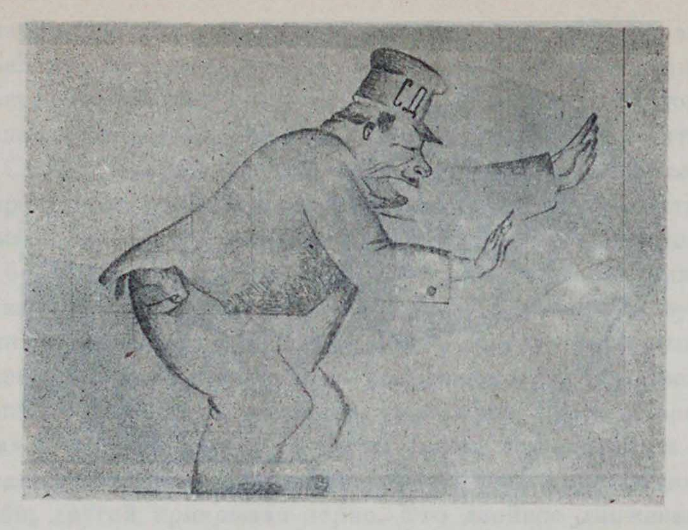
Маска японца опять конкретизирована в определенных исторических условиях. На жестких монгольских



ИЗОРАМ. КАПИТАЛИСТ
ОКТЯБРЬ 1931 г.

чертах капиталистические атрибуты — цилиндр, фрак; он поднимается словно в разбеге среди пушек, направленных на Китай и СССР; свирепое лицо, наган и винтовка в руках, готовых к действию, замученный китаец под ногами говорят о его колониальных эксплоататорских тенденциях, а японский генерал и русский белогвардеец с типическим полковничьим злобным лицом — о его слугах и союзниках.

Русский кулак не просто толстомордая, гнилоротая маска; его теснят тракторы до того, что деться некуда, глаза лезут на лоб и все же он жадно тянется, куда только можно приткнуться, зацепиться, — так маска исторически конкретизирована: кулак к 14-й годовщине Октября. Но при всей мотивировке маски бессмысленны, косны и тупы в своей ярости, в уродстве и гримасах,



ИЗОРАМ. СОЦИАЛ-ДЕМОКРАТ
ОКТЯБРЬ 1931 г.

они объекты, а не субъекты истории, их несет; их тело — их сущность.

Но образы борющегося пролетариата все даны реалистически в нормальных пропорциях и с четко выясненными движениями. Сами движения имеют ту высокую волевую осмысленность, которая свойственна творцам истории. Здесь даны все градации эмоций от отчаяния, ненависти, возмущения, борьбы до торжествующей победы.

Это уже намечено в группе под рукой капиталиста, в фигурах эксплоатируемых колониальных народов — негра, индуса, китайца и европейского рабочего. Все они даны в характерных расовых формах, в патетических и трагических движениях пробуждения и напряжений подняться и освободиться. Негр лежит вниз лицом.



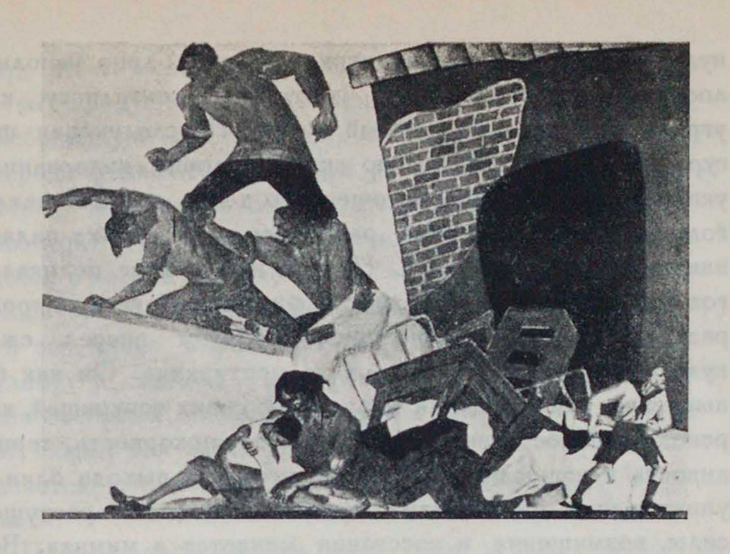
ИЗОРАМ. ЯПОНЕЦ
ОКТЯБРЬ 1931 г.

Все тело скрыто под рукой капиталиста. Видны только плечи и голова едва приподнятая; опершись на руки, но словно тяжело переводит дыхание в сдавленной под невыносимым гнетом груди. Индус приподнялся с жестом отчаяния и мольбы о помощи, протягивая левую руку к СССР, опираясь на правую, но голова падает измученно назад, усиливая выражение страдальческого призыва. Китаец поднялся над извивами гигантских пальцев и высвобождаясь смотрит обнадеженными глазами на СССР. Европейский рабочий почти высвободился, он энергично отталкивается от удерживающих его когтей, напряженно порываясь к голосам призыва из СССР. Так каждая фигура дает отдельную стадию борьбы колониальных

народов и пролетариата, а группа в целом — нарастание силы и воли от замученного негра до героического пролетария. Трагические и героические эмоции, данные в патетических жестах и движениях тела, имеют конкретный, а не абстрактный барочный характер, так как мотивированы напряжением гнетущей тяжести и борьбы. Фигура европейского рабочего раскрыта в целом ряде эпизодов борьбы справа, здесь, как бы являясь, только общим выражением состояния европейского пролетариата.

Борющийся пролетариат выносит те нечеловеческие лишения тяжелого труда и жестокой эксплоатации, которые выковывают стойких бойцов социалистической революции. Это движение—от мучительной нужды и лишений к экономической и решительной политической борьбе — дают отдельные детали Запада. Стихийные эмоции не только мотивированы отношением к среде, но имеют социальный характер, вырастая в волевое действие и политическую мысль.

У беспорядочной груды домашнего скарба, повидимому, спешно выброшенной из старого дома, в позе безысходного горя сидит женщина с умирающим ребенком. Заострившиеся впалые черты, низко упавшая на грудь голова, повисшая левая рука, неудобно бессильно поникшее тело — жесты душевного отчаяния и физического надрыва. Лицо дано экспрессионистически, подчеркнуты черты страданий и слабости,—прикрытые глаза, опустившиеся углы рта, глубокие тяжелые впадины и складки на щеках, на лбу. Умирающий ребенок сползает с ее ослабевших рук, левая рука его охватывавшая шею матери, соскальзывает вниз, правая делает усилия удержать тело, но голова падает безжизненно вниз. Рахитическое тело, большой череп водянки, кривые ножки говорят о голод-



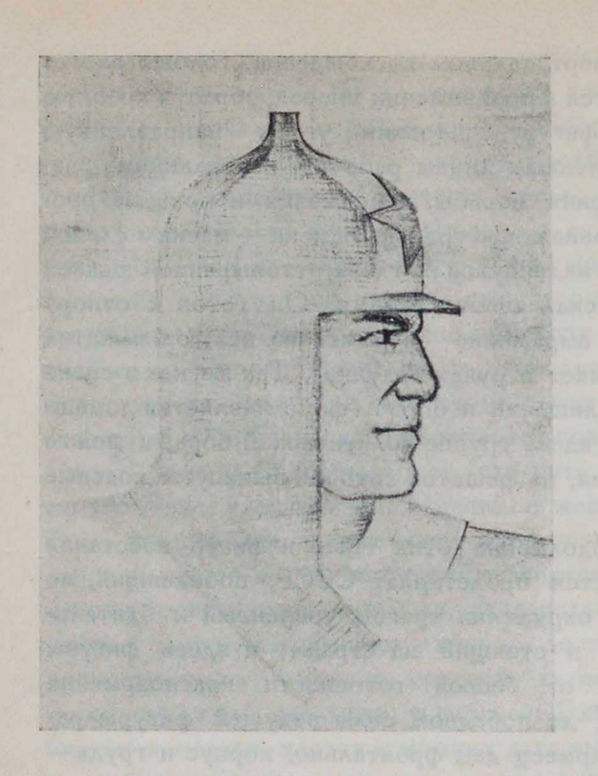
ИЗОРАМ. РАБОЧИЕ НА ЗАПАДЕ
ОКТЯБРЬ 1931 г.

ном бессолнечном детстве этого пролетарского ребенка. И словно охваченный яростью и чувством возмездия, возникшими из ужаса этих сцен, вскинулась в боевом порыве фигура пионера, решительно с недетским гневом устремившаяся на подмогу туда, где борются отцы. Такое перерастание отчаяния и слабости в героическую решимость борьбы дает следующий план, наклонно поднимающийся вверх. У нижнего основания полулежит упавший на ходу рабочий; он весь никнет вниз, но тело еще сохранило движение вперед. Правая нога бессильно вытянута по земле, левая согнута, как бы готовая встать; согнутая в локте левая рука поддерживает тело, правая делает усилие приподнять его, но голова с застывшими чертами тяжело клонится к земле. Следующая фигура уже сильнее, она наполовину приподнялась, голова вски-

нулась, глаза открылись, страдальческое лицо наполнилось гневом, правая рука протянула капиталисту, как угрозу и проклятие, сжатый кулак. Но следующая фигура, выше продвинутая по склону, словно надорванная усилием и вспышкой истощенного тела, снова поникла, голова склонилась, рука разжалась и в размахе падает вниз, описывая полукруг. Но над ним могуче поднялась готовая к смертельной схватке фигура рабочего, широко расставив ноги, наклонившись корпусом вперед, сжав кулаки, он готов обрушиться на противника. Он как бы выростает из страданий и лишений своих товарищей, как революционное сознание, отбрасывает покорность, терпеливость и выносливость, поняв, что путь выхода один — уничтожение капитализма. Вместе с жестами растущей силы, возмущения и восстания меняется и мимика. Все рабочие имеют исхудалые, резкие, заостренные черты, но мимика совершенно меняется, от расслабленной покорности с закрытыми веками у первого до страдальческого, протестующего движения средней, и волевой, гневной и непримиримой ненависти у верхней. Бытовые реалисты смогли в мелких жестах и мимике дать выражение мысли мелкобуржуазного сознания; здесь найдены средства дать в крупных движениях и мимике широкие социальные мысли; граница между живописью и литературой, которую реалисты пытались преодолеть усиленной выразительностью говорящих лиц, здесь преодолена усиленной выразительностью коллективных действий и движений. Направо группа уже вступила в борьбу. Первый, обращенный спиною к зрителю, уже схватился с полисменом, выше две фигуры присоединяются к схватке, вверху рабочий, с лицом повернутым назад и высоко поднятой рукой, призывает рабочие отряды. Группа борьбы — че-

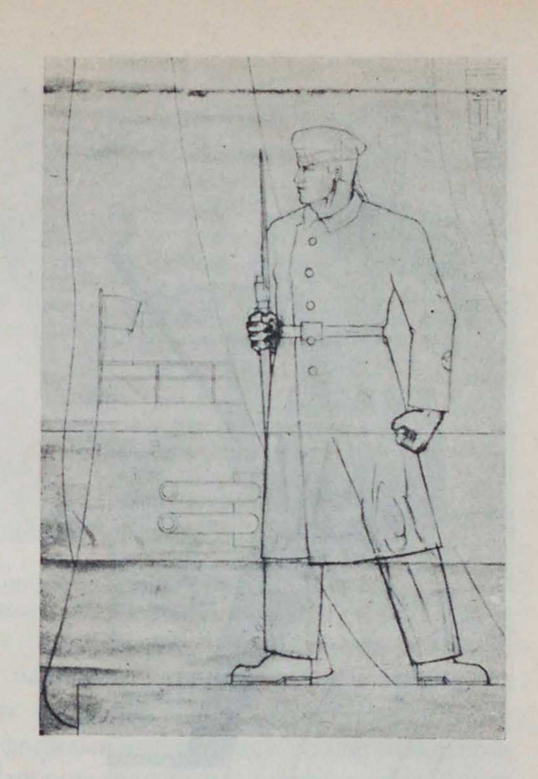
тыре тела в вертикальном восхождении, головы ритмически чередуются в продвижении вперед, образуя крепкую ромбовидную фигуру, широким углом направленную вперед. Осмысленным лицам рабочих, передающим различные выражения борьбы, напряжения и призыва противостоит условная фигура полисмена — маски слепой злобы, с каской надвинутой на глаза, оттопыренной нижней челюстью и оскаленными зубами. Он готов к отпору и в его маске выражение сторожевого пса; он выкатил пулемет и сжимает в руках браунинг. Так же, как в сцене экономических лишений и борьбы фоном является домашний скарб, так здесь группе политической борьбы фоном является тюрьма, из решеток которой выкинуты красные флаги.

Прямое продолжение этих сцен и фигур восстания и борьбы является пролетариат СССР, победивший, но находящийся в окружении врагов, уверенный и бдительный, строящий и стоящий на страже; и здесь фигуры разнообразятся от боевой готовности красноармейца и краснофлотца до победной силы ведущей фигуры рабочего. Красноармеец дан фронтально, корпус и грудь — анфас, высоко и широко развернутые. Лицо резко повернуто в профиль, на Запад. Этому движению вторит винтовка наперевес, энергически направленная вперед вверх. Лицо взрослое, зрелое, — широко и понимающе открыты глаза, сжаты губы, в крепких чертах выражение суровости и сдержанной силы; широкие планы шинели придают ей монументальную силу, шлем низко надвинутый на лоб сзади закрывает шею, подчеркивает замкнутость, внутреннюю напряженность и боевую готовность. Ни возмущения, ни презрения — словно все происходящее на Западе — и сама маска капиталиста — давно известно, продумано



ИЗОРАМ. КРАСНОАРМЕЕЦ
ОКТЯБРЬ 1931 г.

и взвешено. Надпись на бронекрепости: — ни одной пяди чужой земли мы не хотим, своей ни одного вершка не отдадим никому, — как бы раскрывает смысл этой несокрушимой спокойной бдительности. Краснофлотец более молодой, чем красноармеец, менее суровый и сдержанный. Он также дан фронтально, грудью вперед, с лицом резко повернутым в профиль. Глаза чуть сощурены, между бровями резкая складка. Он смотрит гневно и сосредоточенно на Восток, на свалку в Китае, японца и белогвардейца. Винтовка стоит у ног, рука слегка отодвинутая назад, крепко ее сжимает, словно готовая



ИЗОРАМ. КРАСНОФЛОТЕЦ
ОКТЯБРЬ 1931 г.

взять на перевес. Левая, согнутая в локте, гневно сжимает кулак. Правая нога повернута в профиль вперед, вторит повороту головы и усиливает движение к границе. Это сочетание фронтальности и поворота и дает выразительность силы и готовности, а живое лицо и глаза вместе с реалистически данным костюмом, дают фигуре типическую правдивость.

Еще менее условную характеристику имеет рабочий-комсомолец. Чуть вздернутый нос, полные веки, мягкие скулы придают ему почти портретный характер здорового бодрого комсомольца. Он также дан фронтально,



ИЗОРАМ. КОМСОМОЛЕЦ
ОКТЯБРЬ 1931 г.

но лицо в три четверти повернутое между литейным цехом и ВТУЗом. Он словно только что кончил литье, еще в прозодежде, в левой руке он еще держит ваграночный прут, но очки-консервы уже сдвинуты на лоб и весь он повернулся к ВТУЗу, зажав у груди в руке чертеж, по которому он словно только что выполнил работу; и это слияние технических знаний и производственного труда его особенно радует. Отворот блузы обрамляет открытую шею и широкое бодрое улыбаю-



ИЗОРАМ. РАБОЧИЙ
ОКТЯБРЬ 1931 г.

щееся лицо. Весь он дышит уверенностью и сознанием молодых, нашедших себя сил.

Борьба между формами агитационно-пропагандистскими, плакатными и монументальными, замкнутыми в целой композиции, проявилась в двойной трактовке жеста главного рабочего — центральной фигуры социалистического строительства. Монументально возвышаясь над всей стройкой, в крепкой фронтальной, как у всех ведущих фигур, постановке, сжимая колесо регулятора, рабочий поднял левую руку, лицо повернуто в профиль оно полно энергии и сознательной воли, сквозь которое пробивается едва заметная довольная улыбка. Зрелые мужественные черты, открытый твердый взгляд, охватывающий весь горизонт строительства и борьбы СССР и Запада, осмысляют политическую роль фигуры. В на-

чальном эскизе левая рука, округленно согнутая в локте, касалась лба жестом роздыха и проверки, обычными в процессе труда. Другая рука не выпускала регулятора, и это был не демонстративный жест, а рабочий акт включения энергии, акт хорошо известный каждому рабочему. Движение поднятой руки вторило движению турбин, всем восходящим круговым и ветрикальным линиям стройки и как бы вызывало их. Вся энергия стройки, вся устремленность воздвигаемых корпусов композиционно направлялась и шла за движением этой руки. Так она оказывалась слитой со всеми формами, внутренне с ними связанной, из них растущей и их ведущей. Но она не обращалась к зрителям, она не призывала, не указывала; и в постановке жест изменен в ораторский, митинговый. Рука разогнулась в локте, поднялась призывно декламационно вверх, словно звала на высоты строительства, и в то же время приветствовала западный пролетариат. Этот обычный жест оратора, стоящего на трибуне над толпой и призывающего, поднимающего массы, имеет гораздо большую завершенность осмысленность, чем многозначный жест согнутой руки. Вместе с жестом изменилась и осанка фигуры, голова повернулась, слегка откинулась назад, приоткрылся, стал говорящим рот; фигура стала более самостоятельной. Она как бы отделилась от трудового процесса и обратилась к массе демонстрантов. Жест правой руки на регуляторе получил символический характер — призыва вливать новые заряды энергии в стройку. Агитационно-декламационный жест победил реалистический трудовой акт.

Если лицо рабочего имеет более интернациональный, чем местный характер, то лицо крестьянина, имеет более



ИЗОРАМ. КОЛХОЗНИК
ОКТЯБРЬ 1931 г.

национальный характер по костюму, по чертам и осанке. Седоватые волосы, не обычно, не патриархально откинуты назад, открывая высокий, морщинистый, многодумный лоб. Круглая окладистая борода придает ему некоторую патриархальность, деревенскую положительность и солидность. Мягкие черты пожилого лица осмысленны хитроватой, прищуренной улыбкой, к которой примешивается настороженное внимание к действиям кулака и поведению середняка. Одет он в косоворотку, расстегнутую у воротника, засученную на руках, как бы для большей свободы движения. Тело не фронтально, оно наклонено и охватывает крепкими мускулами рук охапку льна и пускает его в декортикатор. Ноги в русских сапогах даны в повороте движения. Так новое орудие производ-

ства и новые трудовые движения в машине сопровождаются новой осанкой и новым выражением лица, сознанием превосходства и спокойной уверенности. Это новое пролетарски-классовое сознание усиливается соседством с рабочим, пробивается через типические крестьянские черты, и их противоречие говорит о пути реконструкции сельского хозяйства, и человека. Единоличники даны в угловатых, связанных движениях примитива (по Джотто). Деревянность, неповоротливость тел подчеркивает отсталость, примитивность их труда и быта. Они кажутся рядом с колхозником такими же древними, как их станок рядом с декортикатором. В одутловатом толстом лице, с пристальным любопытством оглядывающемся на декортикатор, явственно выступают черты староукладного крестьянина. Это усиливается его трудовым движением, неудобным ручным; но оглядываясь и тяготея вверх, он не выпускает станок из рук. Та же первобытность в чертах женщины, перекидывающей через плечо полукругом охапку льна. Руки движутся направо, голова круто повернута налево, вверх, как бы не связанные; глаза удивленно и сочувственно устремлены на невиданный декортикатор. Это неуклюжая, неподвижная отсталость с явным тяготением кверху—к индустриализации и коллективизации, косная привязанность к вековой первобытности своих орудий и хозяйства, коллективистические тенденции характеризуют единоличника в период коллективизации. Так характеризуя изнутри фигуры, выдвигая ведущие формы, насыщая их интенсивностью и сковывая и опрокидывая отсталые и враждебные, усиливая рождающиеся тенденции и намечая новые, эти детали являются активным классовым раскрытием, а не объективным беспристрастным показом.

Положительные фигуры и группы имеют цельный характер, все части тела даны в нормальных пропорциях, в правильных анатомических поворотах, телесные движения одновременно выполняют и труд и выразительную функцию. Эмоции окрашивают акты труда и борьбы, дают им определенную интенсивность, но никогда не являются самоцелью. Эмоции лежат в социальном действии человека, а не в физиологических движениях и биологической патетике. Отсюда социальность эмоций и большое эмоционально-смысловое содержание деталей. Включенные в целое, они стремятся развернуть гигантскую историческую поэму эпохи социалистической революции, где не легендарный герой — пролетариат сокрушает враждебные силы человечества и воздвигает новый мир. Это поэма непримиримой борьбы, горьких потерь и торжествующих побед, поэма страданий отчаяния и гнева и решительной сокрушительной силы, творческой воли и все направляющей, ведущей социалистнческой мысли и социалистического труда. Поэма основных эмоций современного человечества, самоотверженного героизма, энтузиазма и порыва вперед, и бессмысленной злобы, животной жадности, страха, трусливости и предательства. Человеческие тела охвачены бурей страстей и идей, все в жестах призыва, восстания, нападения, яростной схватки и тупых гримасах злобы и смертельных судорог. Вещи человеческого хозяйства, мир машин и энергии, индустрия создания — домны, турбины, комбайны. тракторы, и индустрия разрушения — броненосцы, танки, пушки — охвачены движением людей, полны социальной энергии и устремленности.

Борьба двух миров стремится стать и в будущем должна стать поэмой последнего решительного боя, со-

циализма с варварским капитализмом, темной жестокой до-истории, с подлинно свободной и подлинно человечной социалистической историей человечества.

Произведение не может быть чисто живописным для выражения этой гигантской темы. Оно уже пользуется объемами, телесными формами и предметным пространством, усиливая воздействие, создавая не иллюзионистические, а материальные планы, подчеркивая ритм горизонталей и вертикалей ритмом глубины. Но этого недостаточно, нужны другие элементы, — человеческая речь, живое слово, звучащая музыка, соответствующие напряженным жестам и мимике. Все художественные средства праздничного массового действия должны развернуться здесь в единое синтетическое искусство. Буржуазный профессионализм разорвал единый художественный язык человечества на будто бы самостоятельные и независимые, с особыми непереводимыми средствами выражения, искусства, лишив их идеологического единства, силы и жизненности. Здесь в искусстве праздничного массового действия разрозненные элементы должны опять слиться в единый могучий язык всех выразительных средств человечества. Основные живописные объемные формы должны получить движение, поворачиваться, жестикулировать, вращаться, но и заговорить, и запеть. Здесь намечаются возможности, тематически и композиционно совершенно неизвестные и непонятные профессиональному изобразительному искусству, и намеченные в звуковом кино; но кино не знает той живой связи с массой, которая доступна и необходима в массовом праздничном действии, так как кино замкнуто в себе и не зависит от аудитории, не общается с ней. Здесь намечаются возможности раскрытия образа не путем

сочетания элементов одного ряда, одних зрительных с зрительными, звуковых с звуковыми, но перекрестное пересечение зрительных и слуховых элементов, которые создают действительно синтетический образ синтетического диалектического мышления, ибо глаз и слух не являются самостоятельными органами, а орудиями организованного социального человеческого тела.

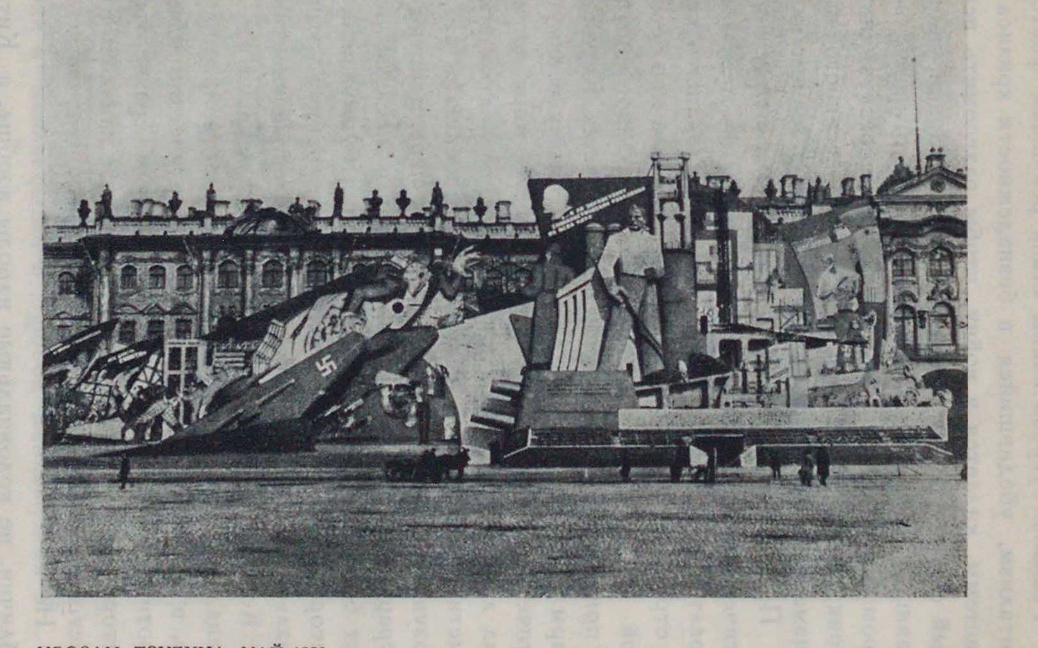
ПЕРВОМАЙСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ 1932 г.

Первомайская конструкция 1932 г. является следующим значительным шагом по пути к новому стилю. Дальнейшим преодолением отвлеченного атрибутивизма, схематизма и механистических обобщений.

Метод октябрьской конструкции еще шел от общего анализа исторического соотношения сил двух миров и воплощения отдельных абстрагированных элементов этих миров в зрительные образы и их сочетания в единую противоречивую систему. Здесь еще было социологическое обобщение закономерностей исторической ситуации борьбы, возведение конкретного в общие схемы движущих сил социалистической революции.

В майской конструкции метод стремится найти то конкретное звено, через которое появляются в данный исторический момент все противоречия двух миров. И уже не через наложение отдельных элементов, а через связи и опосредствования сосредоточенных в этом основном звене, развертывать все остальные звенья гигантской борьбы.

Таким главным звеном оказалась весной 1932 г. борьба вокруг обороны социалистического отечества пролетариата всего мира.



ИЗОРАМ. ТРИБУНА. МАЙ 1932 г.

Реальная угроза войны стала реальным фактом. Капитализм, убедившийся в безнадежности кризиса своей системы, кидается в войну, чтобы разгромить ненавистный ему социализм, захватить новые колонии, уничтожить давящие его излишки производства, оживить военную промышленность и усилить свою фашистскую диктатуру. Конкретным проявлением этого агрессивного империализма стал японский захват Шанхая и Манчжурии.

При всех внутренних противоречиях между капиталистическими странами, при хищнической жажде каждой урвать себе кусок добычи, они были едины и согласны в стремлении напасть на СССР. Отсюда при беспрерывной дипломатической грызне — молчаливое потворство и прямая помощь японцам, превращавших Китай в плацдарм для нападения на СССР. Но этому всеимпериалистическому походу пролетариат всего мира противоставил лозунг — „все на защиту СССР, превратим империалистическую войну в войну гражданскую". Под этим лозунгом проходят выборы, стачки, первомайские демонстрации на Западе и строительство в СССР. Любой акт борьбы между пролетариатом и буржуазией, любое историческое событие втягивается в орбиту этого центрального звена надвинувшейся последней схватки.

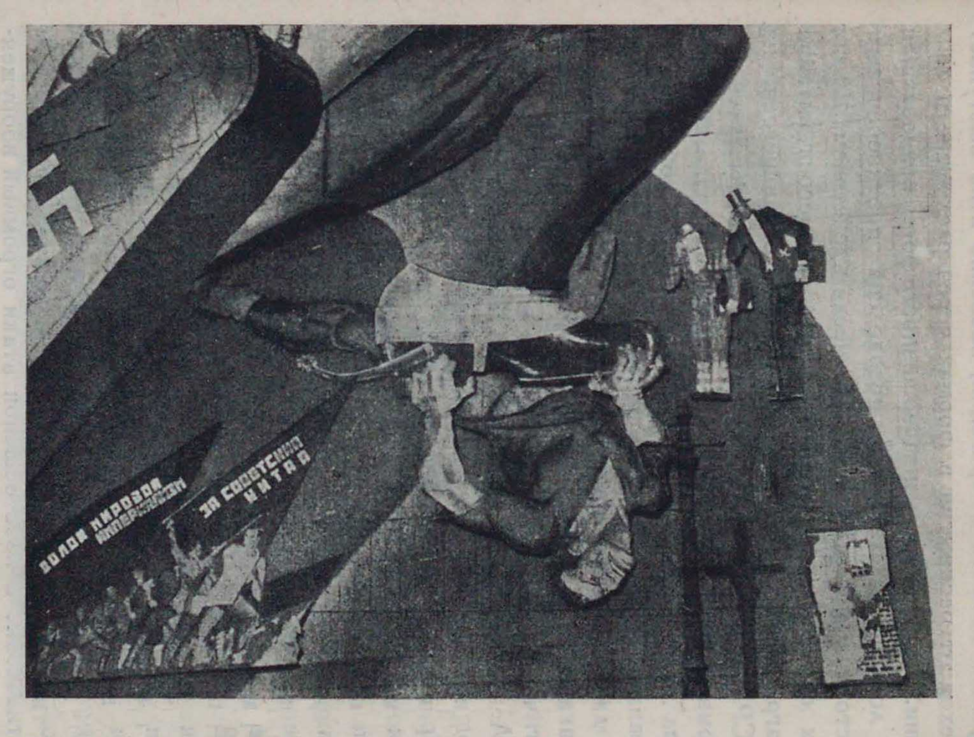
Конструкция вместо трехчастной — СССР в кольце Запада и Востока — стала снова двухчастной, как в 1931 г., но, в противоположность ей, не схематическим плакатным противопоставлением, а конкретным развертыванием исторической ситуации. Там конкретное давалось в общем, абстрактном, здесь общее дается в конкретном.

Не империализм вообще, а империализм в японском обличии, не колониальные народы вообще, а Китай под ногой, как база для нападения на СССР. Выталкиваемый



ИЗОРАМ. ТРИБУНА. МАЙ 1932 г. КАПИТАЛИСТИЧЕСКИЙ МИР

кризисом — рушащимися банками, горами зерна—японский империалист кидается на СССР. Лицо очеловечено; вместо атрибутов механизированной хищности, биологических форм, — клюва, пасти, клыков и бронированного цилиндра, — выражение хищности, злобы и страха на искаженном лице монгольского типа. На японце европейский костюм — цилиндр, фрак, манишка. На модной ботинке огромная военная шпора. Только в чрезмерной судорожности выражения еще сохранились следы маски, но замена атрибутов выражением есть замена абстрактных неподвижных качеств — движением, логизированных форм — драматическим действием, механического комплекса — единым актом. Империалист характеризовался прежде головой и рукой, тело отсутствовало, так как не вносило новых смысловых качеств. Здесь империалист имеет реальные телесные формы, и все его движения мотивированы: согнувшись под тяжестью, он кидается вперед, давя китайца. Правая рука опирается на пушку и танк, согнуто правое колено, голова приподнята и откинута, левая рука когтисто протянута вперед. Вместо атрибутов угрозы — угрожающее действие. Под ногой огромный распластанный китаец; он не лежит раздавленный на смерть, как в октябрьской конструкции, а мучительно силится сбросить давящую ногу, судорожно и напряженно отталкивая ее. Но запрокинутая голова полна смертельного страдания. Здесь, в этой трагической фигуре изнемогающего, но борющегося китайца дан сжатый образ революционного Китая. Вместо двух различных групп фигур — на смерть раздавленных и энергически восставших — одна, объединяющая все в противоречивом драматическом движении, передающая действительную ситуацию. В этом лаконическом и сжатом образе, пере-



ИЗОРАМ. ТРИБУНА. МАЙ 1932 г. КИТАЙ

дающем без нагромождений и поясняющих деталей сущность китайской трагедии, особенно ясно выступает переход от раскрытия в формах через раскрытие в движении. Законченность и завершенность форм, придававшая им логический характер, преодолена противоречивым неустойчивым, а потому драматическим действием. В этих двух фигурах — придавленного, но борющегося китайца и агрессивного японца-европейца, кидающегося на СССР — основное звено, за которыми развертывается вся огромная цепь борьбы. Непосредственно возле китайца, слева идут революционные отряды Советского Китая. Справа, в позах любопытных, но сторонних зрителей — два джентльмена в модных костюмах с портфелями под мышками разглядывают в бинокль театральное зрелище — трагическую борьбу Шанхая.

Левую половину империализма занимает демонстрирующий пролетариат: — среди запертых, заколоченных фабрик, на фоне тюрьмы. Красные знамена с лозунгами экономических требований вздымаются выше и шире и начинают нести лозунги политические, призывающие к защите социалистического отечества: „превратим войну империалистическую в войну гражданскую“ и „вся власть советам“.

Выше идут китайцы, негры, индусы, европейские рабочие в день Первого мая — праздник революционной солидарности мирового пролетариата — во всех странах мира в этом году эксплоатируемые выступают под лозунгами: „руки прочь от Китая, все на защиту СССР“, как основного звена борьбы с эксплоататорами. Рабочим противостоит в позе бешеной атаки огромный вооруженный фашист с целым отрядом — на фоне крепких и работающих военных заводов. Между фашистом и папой,



ИЗОРАМ. ТРИБУНА. МАЙ 1932 г. РАБОЧИЕ НА ЗАПАДЕ И ФАШИСТЫ

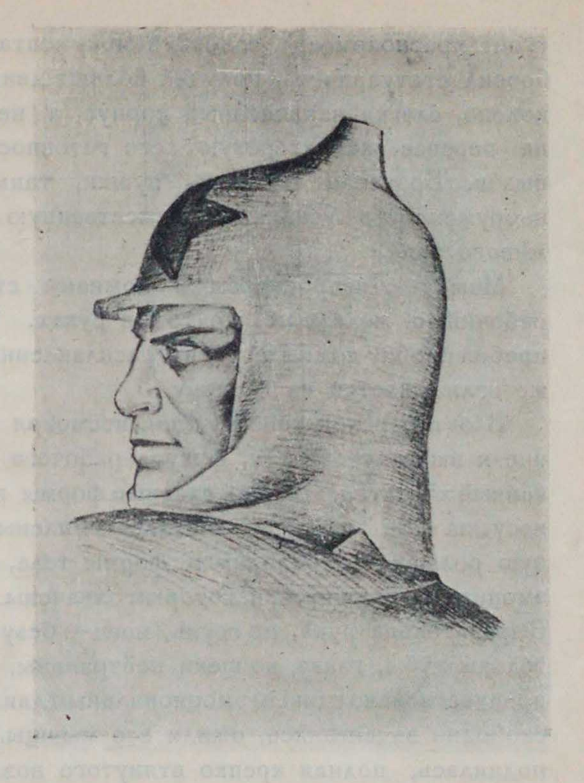
прячась за фашиста, испуганно согнулся и поднял руки в страхе и самозащите социал-демократ.

Папа взбудораженно и хлопотливо благословляет крестом направо фашиста, налево японского империалиста и пушки, направленные на СССР. Папа наглядно показывает единство фронтов борьбы с пролетариатом своих стран и с СССР, — показывает, что нет тыла в борьбе двух миров.

В этой части драматическое движение еще рассыпано в повествовательном нагромождении независимых, хотя и связанных логически эпизодов, дробящих монументальность конструкции. Вместо единого диалектического акта — механическое соединение без внутреннего звена, которое является носителем этих деталей, этих „и“, сцепляющих разрозненные эпизоды. Сюжет не развернут до конца извнутри единым принципом, — но рассказан и часто атрибутивными масками—фашист, папа и т. д. Монументальность требует не только ограничения деталей, но сведения множества к единству.

Композиция — так же как в октябрьской конструкции— в капиталистическом секторе дает валящиеся неустойчивые формы. Даже идущие вверх пушки, танки, империалист—выталкиваются падениями, обвалами и не имеют устойчивой твердой почвы. Только красные знамена сознательно и твердо поднимаются из всей разрухи, стремясь к ленинскому знамени СССР.

СССР встает монументально и мощно, выступая вверх и вперед ширящимися, растущими массами. Здесь все конкретные достижения строительства: Днепрострой дает первый ток, домны Магнитогорска — чугун, Кузбас— уголь, тракторные заводы — тракторы, колхозы готовятся к севу. Через могучую плотину, данную в ра-



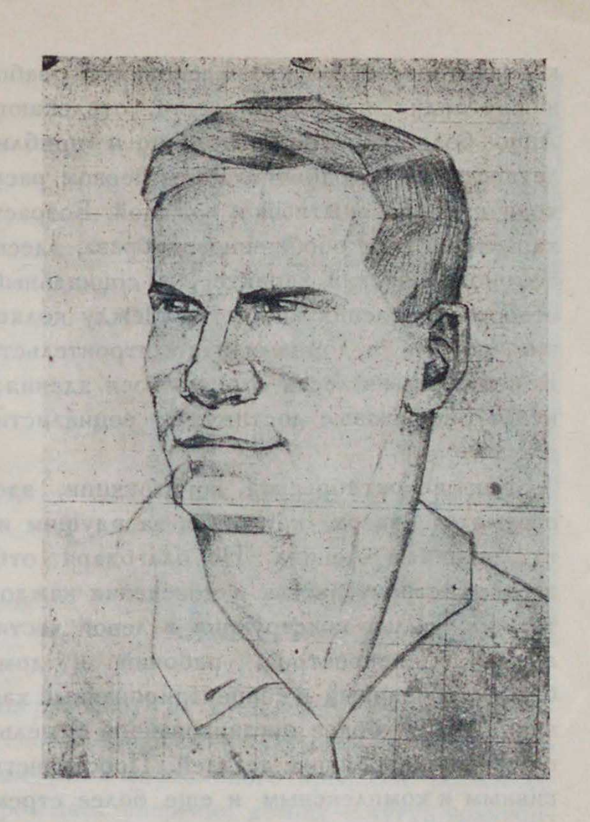
ИЗОРАМ. КРАСНО-
АРМЕЕЦ
МАЙ 1932 г.

курсе в глубину, стремятся синевато-зеленые потоки воды; из гигантской домны, через открытый люк, пламенеющей струей течет расплавленный чугун, на подъемниках вверх идет уголь. Огромный триер очищает зерно к третьему большевистскому севу; тракторы по конвейеру идут в колхоз, в поля, опрокинув и окончательно вытесняя кулака. Но главные действующие образы здесь люди — красноармеец, рабочий, колхозник—энергия, чугун, уголь, зерно в их руках — могучие силы социалистического хозяйства. На границе, впереди Днепростроя

стоит красноармеец; сохранив монументальность, он отбросил статуарность, получил больше движения: согнутое колено, слегка наклоненный корпус, а не одна винтовка на перевес, характеризуют его готовность ответить на вызов. Броневая крепость, пушки, танки, техническая вооруженность усиливают мужественную решительность живого тела.

Между Днепростроем и домнами стоит гигантский рабочий с железным прутом в руках. Он только что пробил пробку домны и пустил расплавленный чугун, но тут же оглядывается на границу.

В октябрьской конструкции, несмотря на все стремление к выразительности, фигура рабочего имеет еще скованный характер. Только главные формы непосредственно несут на себе выражение, остальные члены играют пассивную роль, как необходимые формы тела, но лишены того эмоциального движения, которым охвачены основные части. Выразительна рука, но грудь, ноги — безучастны, выразительны губы, глаза, но щеки нейтральны. Здесь все тело прочувствовано единым эмоциональным движением, суставы свободно задвигались, ожили все мышцы. Грудь высоко поднялась, полная крепко втянутого воздуха, ноги широко расставлены и легко несут здоровое тело. Свободно раздвинуты руки, согнутые в локтях. Сочетание физического движения и трудового акта и психического движения бдительного сознания даны, как единое движение живого тела в выражении лица, повороте головы, развороте плеч, движении груди, пояса и ног. Отсюда такая жизненность и телесность фигуры, кажущейся более объемной, чем предшествующие. Тело не только сложено из пропорциональных анатомических частей, но пронизано единым жизненным движением, единым чувством; формаль-



ИЗОРАМ. РАБОЧИЙ
МАЙ 1932 г.

ная целостность зажила психо-эмоциональным единством. Здесь в противоречии многообразных движений бесконечные возможности выразительности, далеко оставляющие все прежние атрибутивные средства.

Достаточно сопоставить лица и фигуры красноармейца и рабочего в трех конструкциях, чтобы увидеть путь от абстрактных обобщений к конкретной живой выразительности.

Выразительнее и лицо колхозника, пускающего в триер зерно. Вместо добродушной хитрой прищуренности у де-

кортикатора здесь сквозь деловитую озабоченность гневная оглядка на империалиста, отвлекающего внимание. Лицо более собрано, энергично и приближается к пролетарскому; но рабочий дан в первом расцвете сил, колхозник—многоопытный и пожилой. Возраст, как средство характеристики обобщенного образа, здесь имеет однако не биологический характер, а социальный--перестройки старого поколения крестьян. Между колхозником и рабочим, полями и домнами идет строительство соцгородов. Комсомолец на лесах строящегося здания; ВТУЗ, ясли—культурнобытовые достижения социалистического наступления.

Как в октябрьской конструкции, здесь все формы стремятся вверх, круглятся за идущим и вызывающим их знаменем Ленина. Но благодаря отбору основных звеньев строительства и доведения каждой до монументальной силы, конструкция в левой части — где красноармеец, Днепрострой, рабочий и домны, получила более лаконичный и концентрированный характер. Композиция стала более организованной и цельной, благодаря опущению дробящих деталей. Пространство стало интенсивным и комплексным и еще более стремится к непрерывности и единству, преодолевая не только разрозненные планы действия, но и чисто формальное ритмическое объединение этих планов. Это напоминает стремление барокко не только объединить отдельные тела в едином световом пространстве, как это делал классицизм, но дать единство действия и динамическую связь целому. Но в барокко это единство достигалось воздушно-световым и эмоциональным движением. Здесь диалектическая связь явлений в их социальной сущности, движения и борьбе.



ИЗОРАМ. КОЛХОЗНИК
МАЙ 1932 г.

Формы поддерживают и дополняют друг друга не абстрактными соотношениями и ритмами, а реальными связями и отношениями социального процесса производства. Днепрострой дает энергию; домны — чугун тракторстрою; тракторстрой посылает тракторы в колхозы. И все они непосредственно стоят друг за другом, образуя более широкую связь города и деревни, индустриального и сельскохозяйственного производства в связующем их и уничтожающем противоположность между городом и деревней — социалистическом городе. Разные планы и повороты форм, давая движение в глубину и объемную цельность конструкции, служат выявлению социальной связи и значения форм: — фигура рабочего на стыке уходящего ракурсом в глубину Днепростроя и прямо

стоящей домны — выступает выпукло вперед, объединяя их своим движением. В этом подчеркивании основных линий и задач социалистического строительства, в этой компактной и связной их организации, конструкция получает и большую политическую четкость и остроту.

Так отдельные фигуры и композиция в целом стремятся подчиниться единому внутреннему движению, развернуться вокруг основного ведущего звена, стать единым драматическим и политически заостренным содержанием, преодолевая рационалистические сочетания и механистическия противопоставления схематических эпизодов. Конструкция мыслится не как плакат, а одновременное, симультанное действие нескольких планов объединенных единым внутренним движением гигантской борьбы двух миров.

Так и была обыграна эта конструкция. Свет, речь и движение оживили ее: заработал Днепрострой, домны, подъемники, тракторы, выступали из темноты по свету прожектора человеческие фигуры, живописные жесты дополнило слово. Радостные возгласы и приветствия социалистических побед на время сменили злобные угрозы капиталиста и канонады войн, которым кладет конец победа пролетариата; торжественное пение всех народов интернационала завершает действие.

Здесь живопись перестает быть замкнутым пространственным, чисто зрительным искусством, но и не превращается в декорацию к словесному театральному действию. Живопись становится частью синтетического праздничного действия, элементом единого усложненного искусства, которое требует всего человека — зрения, слуха, мышления, движения и дает видимое, слышимое реальное действие. Это искусство самодеятельных масс, где испол-

нение и зрение, творчество и слушание является только моментами действия отдельных групп участников всенародного пролетарского праздника.

Таков путь этих конструкций от плакатности с ее схематизмом, рассудочностью атрибутивных форм через многоактную композицию, сложенную из отдельных обобщенных эпизодов к единому развернутому из одного звена, пронизанному единым движением драматическому действию. Это путь ИЗОРАМа в целом. Преодолевая абстрактный технологический вещизм и композиционные схемы конструктивизма, стремясь к диалектико-материалистическому мышлению, ИЗОРАМ берет у эмпирического реализма его конкретную чувственную изобразительность, но укладывает ее в рационалистические схемы, берет конкретный человеческий портрет и возводит его в отвлеченный социальный тип. Преодолевая рационализм и схематизм ИЗОРАМ берет у барокко его абстрактный эмоционализм, его умение развернуть тело как выражение психоидеи (М. Анджело с его героическим и трагическим пафосом, с его мужественной волевой напряженностью могучих тел, пронизанных единым выражением противоречивых движений привлекает к учебе пристальное внимание).

Но все эти элементы культурного наследия, утрированные и однобокие в механистических и идеалистических стилях, становятся подчиненными и частными в системе нового стиля, где ведущим является тематика первого в истории социалистического наступления пролетариата и его героической борьбы и связанное с ними диалектическое понимание мира, пространства, времени, истории и человека. Являясь частью всего фронта социалистической революции искусство пролетариата складывается в борьбе, реконструкции и строительстве и служит борьбе и строительству.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Гуманисты делят историю живописи на три периода: до-перспективную, перспективную и по-перспективную. Перспективная живопись, таким образом, ставится в центре, считается высшим достижением изобразительного искусства, до-перспективная плоскостная и объемная живопись называется примитивом, а по-перспективная — футуризм и кубизм — неопримитивизмом, распадом искусства, закатом великой эры, давшей столько гениев и великих шедевров. Перспектива, линейная и живописная, открыла живописи пространство и воздух, она позволила организовать конкретную множественность мира единым планом зрения, подчинила предметы оптическим и геометрическим пропорциям и отношениям. Перспективная живопись была расцветом объективизма в искусстве; весь мир, а не каждый предмет в отдельности, как у примитивов, стал объектом вне-положным субъекту, чувственно-созерцаемым. Перспектива, при всем многообразии охватываемых ею стилей, была проявлением созерцательного материализма; выдвинутая ренессансом — эпохой выступления капитализма, она была революционной рядом с эмблематическим искусством феодализма. Она открыла живописи чувственно-постигаемый мир,

дала ей иллюзионистическую полноту видимого мира, все богатство чувственно-зрительного опыта. Но недостаток ее „заключался в том, что предмет, действительность, чувственность, рассматривались только в форме объекта или в форме созерцания, а не как чувственно-человеческая деятельность, не в форме практики, не субъективно“. (Маркс).

Оптическое пространство и свет были едиными условиями бытия и изменения вещей. Действительную сторону вещей, их социальную функцию и изменение, весь общественный процесс выпадал из их кругозора. Человек и вещи, в иллюзионистическом оптическом пространстве, равноценные объекты, связанные только видимостью, внешним расположением, а не внутренними связями действующих социальных систем; центром всякой картины был глаз созерцателя, а не субъект, действующий внутри системы и определяющий ее отношение. Конструктивизм, развив действенную сторону вещи, как энергетической технологической формы, уничтожил всякий чувственный опыт, всякую объективность и теоретизировал искусство до идеалистических абстракций, чуждых всякой действительности и привел живопись в тупик. Только диалектико-материалистическое мышление смогло создать новое искусство и стиль. Здесь сделаны только первые нетвердые шаги, но они открывают для искусства перспективы более далекие, чем перспективы ренессанса. Они открывают мир социальных процессов и связей, мир общественных отношений и опосредствований, глубину общественного бытия и исторического движения. Здесь чувственная видимость является только частным элементом; формы тяготеют друг к другу по своей внутренней сущности, образуя социально-производствен-

ные системы со своими внутренними связями и отношениями. Эти социально-энергетические фокусы, очаги действия, притяжения и борьбы со своим напряжением и интенсивностью, являются единицей произведения, образом отношений и опосредствований. Единичный объект отступает перед образом — системой, в которой действует множество разновременных, разнопланных зрительных элементов, но эти системы в свою очередь вливаются в охватывающее единое целое историческое бытие всего человечества. Фокусы зрения стали фокусами социального действия, подлинно реальными, независящими от оптической точки зрения. Множество фокусов, центров, зон действия, — это акты и функции единой системы; не ось зрения, а подлинная связь явлений группирует формы, не оптическая перспектива, а диалектические связи мышления развертывают тему.

Эта оптическая децентрализация является в то же время диалектической организацией картины. Художник как бы находится внутри картины, он видит не отдельные ограниченные объекты, в пустом пространстве а системы социальной практики в напряженной исторической атмосфере, где вещи направляются субъектом истории пролетариатом и его борьбой. Только те элементы чувственной видимости включаются в произведение, которые достаточны необходимы для раскрытия социальной функции, образа — системы, только те отношения, которые, указывают место формы в социальной системе и несут на себе функцию системы.

Пространство такой картины кажется множественным с точки зрения механистического, оптического пространства. Это единое конкретное пространство социальной практики. Композиция драматически развернутой темы

только с точки зрения объективизма кажется нагромождением тематических элементов но это реальная связь вещей в общественном процессе, поданная согласно средствам изобразительного искусства Композиция выявляет общественные связи вещей, дает им и движение и жизнь их носителя—социальной группы, дает им восхождение, уверенность, стойкость, энергические взлеты и срывы, падения и поникания. Вещи не только находятся в общественном процессе, но охвачены эмоциями этого процесса. Это движение и социальное соотношение форм художник берет за исходное в композиции, но ставит ударение, выдвигает, отодвигает различные элементы, в зависимости от фразы, которую он излагает, от системы, в которой она должна звучать.

То же и цвет. Локальный цвет, как чувственная видимость, является частным элементом расцветки. Красочность произведения, цвето-тон выявляет социальную жизнь формы, ее роль, ритм и динамику в общественном процессе, ее революционный и регрессивный характер, ее радостный или печальный социальный смысл. Так вместо применения цвета, как абстрактной функции, абстрактной сущности формы у конструктивистов, вместо эмпирической фиксации цвета, как локального цвета, у реалистов, складывается социально-функциональное применение цвета, связывающее его через форму с тематикой, с ее внутренним движением. Физиологическое действие формы, цвета, должно быть целиком подчинено этому тематическому заданию. Закон соотношения форм и цвета не только не должен вступить в противоречие с законом социальных отношений, но должен служить им, выявлять их. Отсюда высокие технические требования этого стиля, требования знания языка живописи, как языка

социального знания художественного наследия, истории и теории искусства. Знание технических производственных форм, знание человеческого тела, его трудовых и выразительных движений, умение анализировать и комбинировать формы по их диалектической социальной связи, в согласии и средствами языка цвето-форм, является основой новой живописи. Но включение языка живописи в язык других искусств и создание синтетического монументального искусства, на основе широкой исторической тематики, на основе диалектико-материалистического мышления еще предстоят новому стилю. Искусство стремится говорить во весь голос человечества, всеми языковыми средствами, как говорит и действует политехнический человек и коллектив, не знающий кабинетной замкнутости, индивидуалистической, болезненной гипертрофии одних органов деятельности и средств выражения и полную атрофию других. Искусство стремится пользоваться всеми достижениями техники для усиления и расширения своего действия, энергетическими световыми и звуковыми средствами, упрощающими технику искусства и дающими гибкие средства самодеятельному творчеству. Так тематика, благодаря функциональной связи элементов между собой и зависимости их от целого, ширится до пределов человечества и поднимает язык искусства на вершины мировой культуры, откуда устремляется к новым социалистическим горизонтам.

Это искусство не может не быть монументальным. но это не монументальность памятников, застывших кусков истории, но монументальность, которая живет и меняется вместе с историей и содержанием общественного сознания, монументальность массовых действий и неустанного движения. Такое искусство предполагает коллектив-

ное сотрудничество, единое мышление и множество актов творчества. Коллективное творчество и самодеятельность пролетарских масс могут развертывать произведения, по своему размаху соответствующие практике социалистической революции и ее теории — марксизму-ленинизму.

ПРИМЕЧАНИЯ

Аккомодация — способность глаза приспособляться к восприятию различно удаленных предметов; достигается путем изменения выпуклости хрусталика.

Гносеология (или теория познания) — учение об источниках и границах человеческого познания. В зависимости от того, как гносеология решает вопрос об отношении мышления к познаваемому миру, различают гносеологию материалистическую и идеалистическую. С точки зрения материалистической гносеологии мир доступен человеческому познанию и источником этого познания является внешний опыт. С точки зрения идеалистической гносеологии источником познания является внутренний опыт, не связанный с воздействием внешнего мира на сознание человека.

Конвергенция — появление у различных животных организмов сходных особенностей, вызванных не родством, а аналогичными жизненными условиями.

Метафизика — в античной и средневековой философии — учение о том, что находится за пределами опыта (об абсолютном, о сущности и т. д.); в новой философии под метафизикой подразумевают способ мышления, рассматривающий мир в неподвижности, оперирующий неизменными и оторванными друг от друга понятиями. Метафизическому способу мышления противопоставляется диалектический, рассматривающий мир в непрерывном движении и изменении.

Объективный идеализм — философское направление, согласно которому основным является абсолютная идея, существовавшая до мира и над миром. Типичный представитель объективного идеализма — Гегель.

Релятивизм — философское учение об относительности познания, о невозможности объективного познания мира. Релятивизм свойствен различным направлениям субъективного идеализма. С точки зрения диалектического материализма относительность познания не исключает возможности постепенного приближения к абсолютной истине.

Сенсуализм — направление в гносеологии, признающее источником познания — ощущения. Сенсуализм может быть и материали-

стическим (если ощущения рассматриваются, как результат воздействия внешнего мира на органы чувств) и идеалистическим (если ощущения рассматриваются, как состояния сознания, вне связи с внешним миром).

С о л и п с и з м — доведенный до своего логического конца субъективный идеализм. Солипсизм признает единственной реальностью — сознание субъекта, мышление. Типичные представители солипсизма — Бёркли и Юм.

С у б ъ е к т и в н ы й и д е а л и з м — философское направление, полагающее, что основным началом мира является содержание сознания, субъективное „я". Наиболее последовательная разновидность субъективного идеализма есть солипсизм.

С у б с т а н ц и я — одно из основных философских понятий, существовавшее уже в античной философии и означающее первооснову всех явлений; с точки зрения диалектического материализма субстанция — это материя, с точки зрения идеализма — дух, душа, бог.

Э м п и р и з м — философское направление, усматривающее в опыте источник нашего познания. В зависимости от того, как понимается опыт, различают э. материалистический и э. идеалистический. Первый понимает опыт, в смысле воздействия внешнего мира на органы чувств, второй подразумевает под опытом содержание человеческого сознания оторванного от внешнего мира.

СОДЕРЖАНИЕ



Редактор И. Ф. Титов. Техред Ф. Ф. Нотгафт. Сдано в набор 25/v — 1932 г. Подписано к печати 19/viii — 1932 г. 5 п/л. 46.080 знаков на 1 печ. листе. 72×110 см. 1/32 2½ б. л. Ленгорлит № 50253. Тираж 3000 экз. 21 тип. ОГИЗ имени Ивана Федорова. Ленинград Звенигородская 11. Заказ № 268.

Цена 3 р. 50 к.